

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



TESIS DOCTORAL

**Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina
Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Cristina Nualart Lee

DIRECTORA

Laura Arias Serrano

Madrid, 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte



TESIS DOCTORAL

**Análisis de las exposiciones temporales
del Museo Reina Sofía, 2000-2016,
desde una perspectiva feminista**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR

Cristina Nualart Lee

DIRECTORA

Laura Arias Serrano

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte



**Análisis de las exposiciones temporales
del Museo Reina Sofía, 2000-2016,
desde una perspectiva feminista**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

Presentada por:
Cristina Nualart Lee

Bajo la dirección de:
Laura Arias Serrano

Madrid, 2018

INDICE

AGRADECIMIENTOS

RESUMEN	1
---------------	---

ABSTRACT	4
----------------	---

1 INTRODUCCIÓN	7
----------------------	---

- 1.1. Motivos para esta investigación
- 1.2. Definiciones
- 1.3. Enfoque
 - 1.3.1. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid
 - 1.3.2. Delimitación temporal
 - 1.3.3. Exposiciones temporales
- 1.4. Marco conceptual
 - 1.4.1. La teoría fundamentada
- 1.5. Objetivos e hipótesis
- 1.6. Metodología
 - 1.6.1. Estructuración de la investigación
 - 1.6.2. Acotación y categorización de los datos recogidos
 - 1.6.3. Investigación cualitativa: análisis textual e interpretativo
- 1.7. Puntualizaciones: lenguaje, traducción y citación de fuentes
- 1.8. Matices sobre arte, lo femenino y el feminismo

2 PRECEDENTES:

ARTE, MUJERES Y FEMINISMO EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XX	43
---	----

- 2.1. Artistas mujeres en la España finisecular y en las vanguardias
- 2.2. Las mujeres en el arte y el movimiento feminista durante la dictadura
- 2.3. La transición: ¿fin de las barreras a las mujeres?
- 2.4. Inicio de las exposiciones feministas en España
- 2.5. El impulso a las artes y la creación del Museo Reina Sofía

3 CAMBIO DE MILENIO. LA MUJER Y SU CONTEXTO SOCIAL	67
--	----

- 3.1. Estudios sobre la presencia de mujeres en el sistema del arte del siglo XXI
 - 3.1.1. La metodología empleada en estudios feministas: el peso de las cifras y estadísticas
 - 3.1.2. El sesgo androcéntrico en museos españoles. Aportaciones de estudios previos
- 3.2. Las exposiciones como productoras de discursos hegemónicos o de igualdad
 - 3.2.1. La comunicación sobre las exposiciones: las relaciones de poder en el lenguaje
 - 3.2.2. La importancia de la elección de artistas. La responsabilidad del equipo de comisariado
 - 3.2.3. Un microcosmos: el género en las exposiciones de fotografía

4 ANTES DE LA LEY DE IGUALDAD: ANÁLISIS DE EXPOSICIONES TEMPORALES EN EL MUSEO REINA SOFÍA 2000-2007.....	97
4.1. El contexto del Museo Reina Sofía en el siglo XXI	
4.1.1. La dirección, los espacios y la colección	
4.2. El arte global: pluralidad geográfica en las exposiciones temporales	
4.3. La mirada feminista a las exposiciones del Museo Reina Sofía 2000-2007	
4.3.1. Programas de arte emergente: Espacio Uno y Producciones	
4.3.2. Exposiciones individuales y colectivas	
4.3.3. Exposiciones con y sin artistas mujeres: dos ejemplos	
5 A MITAD de CAMINO. 2007-2008: LEY DE IGUALDAD, NUEVO DIRECTOR y RECORTES.....	121
5.1. La cuestión de género en el marco jurídico español: la Ley de Igualdad	
5.2. Cambio de hoja de ruta para el Museo Reina Sofía: el sello de la nueva dirección	
5.2.1. Renovación de los espacios de exposición	
5.2.2. Reordenación de la colección del museo: nuevos relatos	
5.3. La crisis financiera y los recortes a la cultura	
6 DESPUÉS DE LA LEY DE IGUALDAD: ANÁLISIS DE EXPOSICIONES TEMPORALES EN EL MUSEO REINA SOFÍA 2008-2016.....	137
6.1. El arte global: pluralidad geográfica en las exposiciones temporales	
6.2. La colección: el fracaso de las reordenaciones	
6.3. La mirada feminista a las exposiciones del Museo Reina Sofía 2008-2016	
6.3.1. Programa de arte emergente: Fisuras	
6.3.2. Exposiciones individuales y colectivas	
6.4. Casos de estudio: aciertos, disonancias y fracasos	
6.4.1. Exposición <i>Máquinas y almas</i>	
6.4.2. Exposición <i>Formas biográficas</i>	
6.4.3. Exposición <i>María Blanchard</i>	
6.4.4. Exposición <i>Analogie</i> de Zoe Leonard	
7 RESULTADOS GENERALES: MÁS PARÁLISIS QUE EVOLUCIÓN	177
7.1. Las exposiciones temporales desde una perspectiva feminista	
7.1.1. Comparativa Museo Reina Sofía y Tate Modern	
7.1.2. El arte moderno y el arte contemporáneo	
7.2. El fracaso ¿de la Ley de Igualdad o del Museo Reina Sofía?	
7.2.1. Acabar con el desconocimiento de las artistas mujeres. La responsabilidad de los museos de fomentar la investigación	

8 ESTRATEGIAS DE INCLUSIÓN: PROPUESTAS y EJEMPLOS	207
8.1. Estrategias para incorporar más artistas mujeres en el sistema del arte	
8.1.2. Observatorio de estrategias utilizadas en otros museos	
8.2. Casos de estudio	
8.2.1. Discriminación positiva	
Plantar un bosque en el desierto: <i>elles@centrepompidou</i>	
Riego por goteo: <i>The Second Museum of Our Wishes</i>	
8.2.2. Cambiar las narrativas:	
acciones de reescritura para incorporar perspectivas de género	
9 CONCLUSIONES	233
BIBLIOGRAFÍA	243
ANEXO 1 Artículo 26 de la Ley de Igualdad.....	263
ANEXO 2 Comentario crítico de los folletos y textos web sobre artistas mujeres en exposiciones individuales en el Museo Reina Sofía 2000-2016	265
ANEXO 3 Datos recogidos, desagregados por año	291
ANEXO 4 Base de datos recopilada sobre el Museo Reina Sofía: Listado de exposiciones temporales 2000-2016.....	292
COLOFÓN.....	351

AGRADECIMIENTOS

No sé muy bien a qué o a quién debo agradecer un espíritu curioso, pero gracias por ese motor que me mueve. Y doy gracias a Violeta Parra por la canción que rinde homenaje a esos misterios.

Quedo siempre en deuda con toda mi maravillosa familia, por un respaldo incondicional sin el cual este trabajo ni siquiera hubiese iniciado.

Gracias a amigas y compañeras de trabajo por las conversaciones, el alivio y el ánimo que proporcionaron y el rico intercambio de ideas.

Agradezco a Laura Arias, mi directora de tesis, la cálida acogida con la que me recibió desde un principio, la dedicación que ha mostrado a cada paso y la actitud positiva que supo infundir para facilitar mi progreso.

Envío mi gratitud a las horas felices pasadas en bibliotecas y museos, instituciones bajo cuyos techos han crecido, brillado y danzado toda suerte de interrogantes y reflexiones.

A Sapho, las hermanas Trung, la monja Ende, Christine de Pizan, Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft, Sojourner Truth y tantas otras, anónimas a millares, con las que hubiese querido conversar.

Y a la sabiduría de mis abuelas, que no precisó de títulos académicos para ser inmensa.

RESUMEN

El principal museo nacional de arte moderno y contemporáneo de España es el objeto de estudio de esta aportación a los estudios feministas sobre la historia del arte y la museología.

La revisión de literatura constata una infrarrepresentación de artistas mujeres en el sistema del arte mundial. Para ampliar el conocimiento de la situación nacional en la era actual, el objetivo de este trabajo es formular un análisis feminista de las exposiciones temporales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid, durante el periodo 2000 y 2016, dividido en su mitad por la creación en España de la llamada Ley de Igualdad.

La hipótesis de partida es que las políticas expositivas del Museo Reina Sofía se verán modificadas tras la implantación de la Ley de Igualdad, que impone a las instituciones públicas nuevas obligaciones respecto a la representación de género. Para comprobar nuestra hipótesis, la investigación obtiene datos sobre la inclusión de artistas mujeres en las exposiciones temporales de este museo, y sobre los discursos transmitidos por la institución y sus representantes en la comunicación pública sobre las mismas. Comparando dos bloques de tiempo, se observa primero la historia expositiva de los ocho años anteriores a la entrada en vigor de la Ley de Igualdad en 2007, para contrastar los resultados con los nueve años siguientes.

La aplicación de una perspectiva feminista implica considerar dos aspectos: la presencia de artistas mujeres en las exposiciones por un lado, y por otro las narrativas que encuadran dichas exposiciones.

Sobre el primer factor, este estudio elabora bases de datos propias de las que extraemos los resultados numéricos. La escasez de artistas mujeres no es a priori señal de su discriminación, por lo que las instancias de disparidad de género encontradas se valoran en función del contexto de cada exposición, enlazando con el segundo aspecto del análisis feminista. En la historia del arte feminista es importante apreciar el tratamiento dado a las mujeres en su entorno de origen y en la sociedad desde donde se observa.

Para conformar una visión de conjunto, este estudio entrecruza métodos de análisis cuantitativos y cualitativos, posibilitando una lectura integral de las decisiones tomadas por el museo al programar sus exposiciones temporales.

Desde el primer momento, los resultados de nuestra investigación cuantitativa corroboran los que han publicado estudios previos, evidenciado una

infrarrepresentación de las artistas mujeres, tanto en exposiciones individuales como de grupo, y en la colección permanente del Museo Reina Sofía. Ampliamos el conocimiento preexistente en varios modos. El más destacado es la documentación de los cambios en las políticas expositivas del museo a partir del año 2008, en coincidencia con la imposición legal a las instituciones públicas de promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en su oferta artística y cultural.

Otra aportación de este estudio es la intersección de datos que dibuja la evolución de la presencia de artistas mujeres en el museo en el arco del tiempo. El estudio cruza variables como la época artística predominante en cada exposición, la etapa emergente o consolidada de la carrera de los artistas y el tipo de muestra individual o colectiva. La proporcionalidad de las distintas variables, junto con la diversidad de planteamientos en las exposiciones reflejan las líneas de actuación del museo.

Los resultados numéricos constatan una inferior presencia de creadoras que de artistas varones, situación en la que se profundiza mapeando los altibajos en el tiempo, explorando las circunstancias coadyuvantes y desgranando los textos pertinentes. La exploración cualitativa indaga en el contenido de los folletos, la página web y catálogos de exposición publicados por el museo sobre las exposiciones que analizamos. Subyacen en estos textos las ideologías, actitudes y narrativas que componen su discurso.

Tras comparar los dos periodos de tiempo y evaluar los resultados, llegamos a la conclusión de que el Museo Reina Sofía genera exposiciones temporales con más artistas hombres que artistas mujeres en una proporción injustificada. Durante el periodo 2008-2016 los resultados indican que el Museo Reina Sofía no ha cumplido con sus obligaciones legales, por no frenar ni equilibrar de forma suficiente la infrarrepresentación de artistas mujeres en su oferta pública de exposiciones temporales. La descompensación de género encontrada no tiene una explicación lógica, como argumentamos dando los razonamientos específicos para cada caso examinado a lo largo del estudio.

Finalmente, se proponen medidas constructivas para remediar el desequilibrio. La última parte de esta investigación presenta iniciativas utilizadas en otros museos para reducir al desigualdad de género.

ABSTRACT

Spain's main national museum of Modern and Contemporary Art is the object of study of this contribution to the History of Art and Museum Studies from a feminist perspective.

The literature review shows that the underrepresentation of women artists is prevalent to this day in the international art system. To broaden the knowledge on the national situation in present times, the purpose of this study is to formulate a feminist analysis of the exhibition history of Madrid's Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) in the years 2000-2016, a period divided in its midst by the creation in Spain of the so-called Equality Law.

The hypothesis we posit is that the entrance into effect of this law on gender equality, which imposes new obligations on public institutions in matters of gender representation, will result in changes in the Reina Sofía Museum's exhibition policy. To test our hypothesis, this research presents data on the inclusion of women artists in temporary exhibitions in this museum, and on the institutional discourse transmitted by the institution and its representatives in its public communication on these exhibitions. Comparing two adjoining blocks of time, this study observes the temporary exhibitions that opened in the eight years prior to the entrance into effect of the Equality Law in 2007, and contrasts the findings with those obtained from the subsequent nine years.

The feminist perspective underpinning the study requires the consideration of two aspects: the presence of women artists in the exhibitions on one hand, and the narratives embedded in these exhibitions on the other.

Regarding the first point, this study creates its own database from which the statistical findings are extracted. A priori, a scarcity of women artists is not in itself a sign of discrimination; therefore instances of gender inequality found in this study are evaluated in the context of each case. This brings us to the second point. In feminist art history it is important to appraise the treatment given to women in their surrounding environment, and in the society from where observations are being made.

To see the full picture, this study interweaves quantitative and qualitative methods, enabling a comprehensive reading of the decisions taken by the museum when programming its temporary exhibitions.

From the outset, the results of our quantitative research corroborate findings published in previous studies, which show a significant underrepresentation of women artists in both solo shows and group exhibitions, as well as in the permanent collection of the Reina Sofía Museum. This study adds to existing knowledge in various ways. A salient aspect is the documentation of changes in the museum's exhibitionary politics from the year 2008, coinciding with the new legal framework that compels public institutions to promote a balanced number of men and women in their artistic and cultural production.

Another contribution of this research is the intersection of data that maps the evolution of the presence of women artists in the museum in the arc of time. This study crosses variables such as the dominant artistic period of each exhibition, the emerging or consolidated stage of the artist's career or the type of show, solo or group. The proportionality of the different variables, alongside the diversity of approaches of the exhibitions reflect the museum's guiding actionplan.

Numerical results show a lower presence of women artists than of male ones, a situation that is further probed by tracking the ups and downs in time, fleshing out the contributing circumstances, and unpicking relevant texts. A qualitative survey delves into the content of brochures, web page and exhibition catalogues published by the museum on the exhibitions analysed. Embedded in these texts are the ideologies, attitudes and narratives that shape the museum's discourse.

After comparing the two periods of time and evaluating the results, we come to the conclusion that the Reina Sofía Museum generates temporary exhibitions with more male than female artists in an unjustified proportion. During the 2008-2016 period, the findings indicate that the Reina Sofía Museum did not comply with its legal obligations, having failed to deter the underrepresentation of women artists in its public programming of temporary exhibitions. There is no logical explanation for the overall gender disparity found, as argued throughout the study with specific reasons given on each case examined.

Finally, proposals are made by way of providing constructive measures to redress the disparity. The final part of this research dicuses initiatives and strategies aimed at reducing gender inequality implemented in other museums.

1

INTRODUCCIÓN

- 1.1. Motivos para esta investigación
- 1.2. Definiciones
- 1.3. Enfoque
 - 1.3.1. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid
 - 1.3.2. Delimitación temporal
 - 1.3.3. Exposiciones temporales
- 1.4. Marco conceptual
 - 1.4.1. La teoría fundamentada
- 1.5. Objetivos
- 1.6. Metodología
 - 1.6.1. Estructuración de la investigación
 - 1.6.2. Acotación y categorización de los datos recogidos
 - 1.6.3. Investigación cualitativa: análisis textual e interpretativo
- 1.7. Puntualizaciones: lenguaje, traducción y citación de fuentes
- 1.8. Matices sobre arte, lo femenino y el feminismo

◆ 1.1. MOTIVOS PARA ESTA INVESTIGACIÓN

Entre los criterios para seleccionar a sus artistas, el galerista Fernando Vijande dice buscar artistas simpáticos, que sepan inglés y encontrar los cubiertos en la mesa.¹ Nadie duda de que en muchas esferas del mundo de la cultura hay “postureo” y cierta superficialidad, pero en general Occidente insiste en que la meritocracia, y no el privilegio, es el motor del éxito. Esta investigación empezó con el objetivo de analizar el arte “otro” a través de la presencia de artistas “no hegemónicos”, es decir, principalmente artistas que no fuesen hombres blancos, occidentales y con un buen nivel de formación resultante de pertenecer a una clase socio-económica holgada o conseguida por medio de becas (becas que se consideran el paradigma de la meritocracia, ya que se presupone que se conceden a personas de extraordinaria valía).

¹ Anécdota compartida por Darío Corbeira, fundador de la editorial Brumaria, en la sesión del Seminario de

Con el avance de la recogida de datos sobre el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,² además de comprobar la casi total ausencia de arte de Asia y de África en las exposiciones – sorprendente en la era global, pero en línea con los manifiestos intereses artísticos del museo—, se descubrió que la brecha de género hombre-mujer era mucho mayor de lo que se anticipaba encontrar, en el siglo XXI, en una institución de arte moderno y contemporáneo con cierta imagen progresista. La mejor manera de enfrentarse a la decepcionante disparidad evidenciada era explorarla a fondo e intentar comprender los mecanismos que la causan.

De ahí que la presencia de artistas mujeres en el Museo Reina Sofía devino el foco de esta investigación, que la autora hubiese querido innecesaria. Sin embargo, la bibliografía consultada corroboraba consistentemente los resultados obtenidos, provocando una “pérdida de ingenuidad”, como dice Marián Cao (López Fernández-Cao 2014), haciendo necesaria la difusión de que la desigualdad es un problema longevo al que no se está poniendo remedio.

Un factor coadyuvante es el desconocimiento generalizado sobre la profundidad de la desigualdad de sexo actualmente, o incluso una poca propensión a creer que *hay* un problema, puesto que muchas personas en España tienden a creer que la igualdad está ya conseguida.

Hay lo que Varela (2017: 36) llama un *velo de la igualdad*, discurso que tiene un efecto paralizante, “que básicamente consiste en asegurar que la igualdad ya esta conseguida, que la sociedad ha evolucionado a un ritmo vertiginoso y que no hay reivindicaciones pendientes”.

Debido a la persistencia de la optimista idea de la inevitabilidad de un progreso histórico según la cual partimos de una prehistoria brutal y evolucionamos a “mejor”, se ha normalizado, no sin razones, la creencia de que en siglos pasados las mujeres no se dedicaban al arte profesionalmente, mientras que su producción creativa – bordados, tejidos, etc.— se denostaba como artesanía o como labores domésticas. En la actualidad, pocas personas en occidente creen que existan las mismas barreras a la profesionalización de artistas mujeres que hubo en tiempos pasados, así como escasas personas esperan que las exposiciones de arte del siglo XIX y anterior, por ejemplo, en el Museo del Prado, puedan ser paritarias.

Sobre la época presente, la comisaria Rosa Martínez cuestiona si “tal vez la conciencia ideológica de las propias mujeres se ha relajado en el sentido de pensar que ya hemos conseguido la igualdad, que ya estamos ecualizadas por el sistema”,

² En adelante, se usará Museo Reina Sofía para referirse al MNCARS.

añadiendo que esta creencia sería “una falacia, [ya] que realmente estamos en un retroceso muy importante y que la lucha por la igualdad y por conseguir los mismos derechos de producción y de continuidad que los hombres, sin dejar que haya demasiadas inferencias en nuestras vidas, no se ha alcanzado” (Olivares 2005: 9).

Pero incluso entre personas que sí reconocen la existencia de una preocupante desigualdad de sexo, la documentación sobre el problema en el mundo del arte no es todo lo extensa que podría ser. Juan Vicente Aliaga (2004c: 58) notaba a principios del siglo XXI que la historiografía sobre el legado feminista y los valores de género en el arte contemporáneo español es tan escasa que las publicaciones “se pueden contar con los dedos de una mano”. Un lustro después, Marta Mantecón (2011) reafirmaba que la historiografía española sobre el feminismo es “reciente, minoritaria y discontinua”.

Las universidades españolas empezaron en 1980 a ofrecer seminarios y crear institutos sobre Estudios de la Mujer, iniciativas que tuvieron cierto impacto a lo largo de los treinta años siguientes, opina Pilar Folguera, sin perder de vista que solo han alcanzado una parte limitada de sus objetivos y que apenas han tenido incidencia en el currículo, cuyo sesgo persiste (María y Tejeda 2012: 112).

Jorge Luis Marzo (1991: 38) opinaba a principios de los años noventa que el discurso feminista era inexistente en las facultades españolas de Geografía e Historia, en las que “ni el profesorado ni el estudiante son en absoluto conscientes de la sarta de vacuos formalismos, estereotipos sociales o simplemente flagrantes mentiras sobre la historia del arte se emiten en nuestras aulas universitarias”. Opinión parecida expresa más moderadamente Jesús Carrillo (2012: 274), recordando que la universidad española, tras la transición, fue “ajena la crítica radical al canon que se estaba produciendo desde los estudios de género, los estudios culturales o la teoría postcolonial”. Este comisario y profesor percibe también una distancia entre las actividades de universidad y museo, distancia que algunas iniciativas intentan acortar, como las Jornadas de Estudios de Museos organizadas por la Universidad Complutense en 2015.³

Décadas después de este periodo de desconocimiento de los estudios de género en la universidad española al que hacen referencia Marzo y Carrillo, resulta llamativo que en la Universidad Complutense, de las setenta y dos tesis doctorales dirigidas por el Departamento de Historia del Arte Contemporáneo entre 2002 (primer año en que se

³ Bajo el título: *Enseñar en los museos, enseñar con los museos*, la jornada tuvo lugar el 25 septiembre de 2015 en la Facultad de Geografía e Historia.

registran las tesis digitalizadas)⁴ hasta 2017 inclusive, ninguna ha tenido temática feminista y ninguna se ha dedicado a una artista.⁵

Es conocido el enfoque en museología de dicho departamento, si bien tampoco hay ninguna investigación sobre representación de artistas en las salas de museos.

Tangencialmente, se pueden citar tres tesis realizadas: la investigación sobre la fotorreportera Juana Biarnés, la tesis de Mónica Carabias sobre la mujer falangista y otra sobre el artista Juan Hidalgo, por cuya conocida orientación sexual su obra se interpreta con lecturas queer. En el mismo departamento, solo aparecen en el repositorio digital tres Trabajos de Fin de Master, ninguno de los cuales aborda el feminismo o las artistas mujeres, aunque sí una coleccionista, Carmen Thyssen. En los departamentos de Historia del Arte de las Facultades de Bellas Artes y de Educación tampoco constan investigaciones sobre artistas mujeres o arte feminista.

Para confirmar que este estudio no era redundante, además de la bibliografía publicada, se verificó que no hubiese solapamiento de nuestro trabajo con investigaciones de otros departamentos. El Instituto de Investigaciones Feministas vinculado a la universidad no aporta ningún documento al repositorio Complutense, si bien edita su propia revista académica y ofrece publicaciones de libre acceso en su web.⁶ Como era predecible, alguna investigación de este departamento tiene interés para nuestro estudio, y será citado más adelante.

Por parte del Departamento de Antropología Social de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Complutense, cinco tesis exploran la discriminación femenina o cuestiones relativas a mujeres, y una más explora la cuestión de género desde la perspectiva LGBT, lo que en total significa cerca un 10% de las tesis depositadas en esa rama. Poco, pero un porcentaje mayor que en las facultades de arte. Tal panorama de investigación universitaria por parte del cuerpo de estudiantes terminó de evidenciar la necesidad, por no decir la urgencia, de abordar este estudio.

Tenemos conciencia, gracias a Mary Nash, de que sucesivas “conferencias internacionales han demostrado que la conquista de los derechos de las mujeres debe entenderse como permanente y que se pueden producir retrocesos en ella” (María y Tejeda 2012: 51). Consideramos necesario concienciar sobre situaciones de

⁴ Accesible en <http://eprints.ucm.es>.

⁵ Semíramis González, la joven directora de la feria de arte JustMad 2018, ha lamentado la escasa cantidad de artistas mujeres de las cuales oyó hablar durante sus estudios de Historia del Arte en la Universidad Complutense durante la década de 2010. Sus comentarios se recogen en este texto: <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/tiene-sentido-el-feminismo-en-el-arte-en-el-presente/>.

⁶ La revista, abreviada *Infe*, es accesible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/INFE> y la web del Instituto de Investigaciones Feministas es: <https://www.ucm.es/investigacionesfeministas/publicaciones>.

injusticia social, especialmente bajo un régimen neoliberal que lleva a retrocesos. La psicóloga evolutiva Concepción Fernández Villanueva explica que es tendencia humana creer que el progreso social es irrevocable, cuando la historia demuestra que no es así. En España, dice, la situación de la mujer empeoró después de la época de la república. Constata que los logros reconquistados tras el fin del franquismo están en la actualidad de nuevo amenazados por nuevas actitudes de retroceso, o como mínimo de parálisis (Fernández Villanueva 2010: 94-97).

El empeoramiento de las condiciones de vida de mujeres en España tras la crisis del 2008 no ha pasado inadvertido por el estudio mundial realizado por Saskia Sassen y publicado en su libro *Expulsiones* (2014: 40 y 45). La crisis financiera del 2008 ha incrementado la desigualdad económica y de género, constata, añadiendo que algunos retrocesos están destruyendo avances conquistados en épocas anteriores. En este sentido, la teórica Angela Dimitrakaki (2013) observa un empobrecimiento temático en la historia del arte feminista actual. En el momento presente, opina, dominan las publicaciones sobre las artistas mujeres, mientras que en los años setenta se estudiaba una mayor variedad de tópicos. Esta reducción del campo de estudio es perjudicial, dice, porque la urgencia del momento actual requiere explorar la complejidad de la situación con todo el apoyo de múltiples disciplinas, en lo que está de acuerdo Silvia Gil (2011: 102).

Esta investigación confronta el discurso del museo sobre las artistas mujeres y su obra, con la actuación real del museo, actuación que solo cabe interpretar, dados los resultados, como un desprecio por el arte hecho por creadoras. Con la evidencia de datos estadísticos y de textos redactados y publicados por el museo, se intenta demostrar que hay una disonancia entre lo que el Museo Reina Sofía dice y lo que hace. Este trabajo no se define como un estudio multidisciplinar, pero dentro de las múltiples maneras de realizar estudios sobre el mundo del arte, aquí confluyen análisis estadísticos y cualitativos que además de documentar la presencia de artistas mujeres, imbrican la labor del comisariado y la gestión institucional, la legislación, y la comunicación pública del museo, transmisora de su postura.

La museología de género nace en los años noventa del siglo XX, presentándose como un discurso crítico del papel social y político de los museos, que no es neutral, ya que contiene una dimensión de intervención para valorizar la igualdad social (Vaquinhas 2014: 5). Este estudio contribuye a ese campo, aportando asimismo a la incipiente narrativa de una historia de exposiciones del arte contemporáneo de principios del siglo XXI. La actual popularidad mediática de museos y centros de arte es inusitada, siendo el principal reclamo las exposiciones temporales, aun cuando

ocasionalmente se realizan usando obra propia de la institución, extraída de los depósitos de la colección permanente. Desde finales del siglo XX, se tiene consciencia del carácter subjetivo de la realización de exposiciones, subjetividad que el equipo de comisariado transmite a la exposición desde el momento de su formulación (O'Neill 2012: 51). Huelga decir que si las exposiciones son creaciones subjetivas, pueden expresar unos valores u otros. Como se observará a lo largo de esta investigación, uno de los museos españoles de mayor proyección internacional, el que nos interesa, infrarrepresenta a las artistas mujeres, visión especialmente preocupante al tratarse de exposiciones públicas, tanto por lo que contribuyen a la sociedad, como por lo que cuestan.

En lo personal, los resultados deprimentes que la recogida de datos iban conformando, causaron desazón no solo a nivel individual, sino también en círculos laborales, amistosos y familiares, sorpresa que, muy particularmente entre jóvenes artistas mujeres, rayaba la incredulidad. No faltaron hombres que tampoco habían pensado que el Museo Reina Sofía expusiese a tan pocas artistas mujeres. En una ocasión, un joven trabajador del mundo del arte reaccionó como pocas otras personas con quienes compartí en conversaciones informales el progreso de esta investigación. Exclamó con vehemencia que qué otra cosa se podía uno esperar de una institución oficial tan casposa. Fue de las pocas veces en las que un interlocutor no tuvo duda alguna, instantáneamente, de que la actuación del museo no es tan innovadora como quiere hacer ver. La tónica general, sobre todo entre personas jóvenes, era una tendencia a defender al museo y su dirección, asumiendo a priori que el museo tenía un enfoque igualitario. Al ir en aumento las ocasiones –en su mayoría casuales, pero algunas relacionadas con debates durante conferencias– en los que personas conocedoras del mundo del arte reaccionaron con expresiones de desconfianza o descrédito hacia los datos presentados, se hizo evidente la importancia de seguir dando difusión a la información recabada. Fueron también reacciones espontáneas las que hicieron evidente una profunda reflexión sobre la efectividad de la propaganda del museo, cuyo mensaje de ser un centro innovador, inclusivo, que presta atención a otras narraciones, está resultando muy convincente. Resultó triste, aunque hasta cierto punto reconfortante, leer las experiencias docentes de Lourdes Méndez (2016b: 83), que ha visto entre sus estudiantes un difícil reconocimiento del condicionamiento ideológico que muchas veces nos incapacita para el pensamiento crítico.

En resumen, el presente estudio viene motivado por el propósito de ampliar el conocimiento sobre desequilibrios en el tratamiento de personas en función de su

sexo. Ante la desigualdad de las mujeres frente a los artistas hombres, queremos entender las causas, detectar si la desigualdad es efecto de unos mecanismos de discriminación, y formular propuestas para ponerle remedio, específicamente en el contexto de los museos de arte contemporáneo y en particular el más internacional de nuestros museos nacionales de arte moderno y actual. La exploración que se hace aquí sobre la representación de artistas mujeres en el Museo Reina Sofía añade al conocimiento ya en circulación sobre la desigualdad de género en este museo una intersección de las variables de sexo, edad y periodo artístico (moderno o contemporáneo), y una inédita aportación cualitativa que escruta la comunicación sobre las exposiciones, además de su representación de artistas.

“Ser feminista, en su pluralidad proteica de puntos de vista diferentes, no supone rechazar de raíz a los hombres, sino las conductas machistas y sexistas que son el germen de la discriminación y la exclusión” (Aliaga 2004b: 22-23).

◆ 1.2. DEFINICIONES

Haciendo injusticia a la complejidad de algunos apasionantes conceptos e ideas, se indican unas esquemáticas acotaciones de términos, en el sentido en que se usarán en este trabajo.

Feminismo: vocablo usado aquí para referirse al conjunto de ideas –expresadas en teorías, políticas, movimientos o prácticas artísticas– que tienen en común la creencia de que hombres y mujeres tienen un valor equivalente como personas y que las mujeres deben poder tomar libremente sus decisiones sobre sus vidas.

Género: si bien compartimos varias de las preocupaciones elocuentemente enumeradas por Lourdes Méndez (2005) sobre el uso del término “género”, se emplea frecuentemente en este texto. Lo empleamos desde una perspectiva feminista y rechazamos cualquier vinculación de su uso aquí con orientaciones políticas específicas. Debido a que las ideas sobre los roles hombre/mujer son creados socialmente, en el discurso teórico el término “mujer” puede referirse tanto al sexo biológico de la persona como la construcción identitaria alrededor de ese sexo. Por ello, en la década de 1980, empieza a ser sustituido por el de “género”, concepto que integra invariablemente ese aspecto de construcción cultural de las personas.

“la idea de *género* como convención social impuesta desde el momento en que nacemos –y no asociada a factores biológicos– es algo cada vez más aceptado” (Diego 1992: 48).

Arte feminista: arte con un mensaje político que tiene por objeto evidenciar, denunciar, reivindicar o ironizar sobre la desigualdad de género para evitar o reducir la discriminación de la mujer. Puede ser producido por hombres o mujeres, el sexo de la persona creadora no es vinculante. Lourdes Méndez (2015: 252) discurre sobre el arte feminista, y ofrece esta bella explicación: “la mirada feminista sería la que visibiliza lo invisible, no solo los planos descartados que han borrado a las mujeres de la historia, sino que además pone al descubierto el origen sociopolítico del propio acto de mirar”.

Historia del Arte feminista: La historia del arte feminista no ha historizado el arte objeto, sino que es una historia de relaciones sociales, explica Dimitrakaki (2005: 272). Esto es de lo más relevante en el momento actual, porque no nos preocupa solamente conocer las historias del arte de mujeres (las artistas del videoarte, por poner un ejemplo), sino captar la complejidad de las circunstancias que han apoyado más o menos el trabajo de las creadoras, desde las oportunidades educativas que han tenido, a su infrarrepresentación en los museos de hoy día por el continuado trato privilegiado dado a los artistas hombres.

Arte de mujeres: arte creado por mujeres, independientemente de la temática o medio de creación. Puede o no querer transmitir ideas feministas.

Los comisarios de la exposición *Transgenéric@s* realizada en San Sebastián en 1998,⁷ criticaron el modelo de exposición “femenina” basada en obras que sean de artistas biológicamente mujeres, puesto que estas obras pueden carecer de cualquier “planteamiento crítico o hipotecador de los valores hegemónicos machistas o sexistas” (Aliaga 2004c: 62). Un ejemplo de ese tipo de exposiciones “en las antípodas de un análisis riguroso”, se realizó en Madrid en el año 2000, con el título *Mujeres. Manifiestos de una naturaleza muy sutil*, que cayó “en los peores tópicos sobre la feminidad vista desde una perspectiva esencialista y ramplona” (Aliaga 2004c: 64).

Es por este tipo de prejuicios que Mantecón (2011: 27) siente que en España hay cierto posicionamiento jerárquico en torno a las denominaciones exposiciones de mujeres, feministas, de género y queer, “Como si unas fueran mejor que otras”. En nuestro caso, ni ignoramos ni minusvaloramos las llamadas “exposiciones de mujeres”, y usaremos esa expresión para exposiciones de creadoras, independientemente de que tengan o no orientación feminista, sin pretender connotar desprecio o condescendencia (con la salvedad de las citas cuyo texto original sí quiere transmitir esa actitud). Esto no quiere decir que no objetemos a

⁷ *Transgenéric@s* es considerada por Rocío de la Villa (2013a: 256) la primera exposición feminista en España que incluye artistas de ambos sexos.

exposiciones o expresiones de cualquier tipo que promuevan una visión de la mujer en la que es un mero objeto decorativo o esclava del hogar.

Queer/LGBT/diversidad sexual: para referirse al complejo conjunto de formas de vida que se salen del canon heteronormativo, Juan Vicente Aliaga (2009: 19) usa la expresión “diversidad sexual”, aunque la considera insuficiente. Otras personas prefieren vocablos o acrónimos como queer, LGBT o LGBTQI, por ejemplo. La identidad de género o la orientación sexual de las personas no son cuestiones centrales a este trabajo, por lo que estos términos aparecen solo ocasionalmente, y principalmente porque la teoría queer es heredera de la teoría feminista, y hay sinergias e influencias en ambas direcciones.

Igualdad: situación en la que mujeres y hombres son iguales ante la ley sin discriminación por su sexo, identidad de género, orientación sexual, raza, creencia, país de origen o clase social. Además de la igualdad entendida estrictamente en la legalidad vigente, creemos que la igualdad debe darse de tal manera que no se privilegie a uno de los sexos en detrimento del otro.

Paridad: situación de justicia social en la que mujeres y hombres en un entorno laboral o en la esfera pública están representados sin desproporción ilegal o injustificada. En la legislación española, la paridad existe cuando entre personas de igual valía y méritos, ningún género está representado en una proporción menor a un 40% ni mayor a un 60%. La ley contempla que en casos en los que no se alcanzan esos porcentajes, se implementen medidas para corregir la falta de representatividad, teniendo en cuenta la deuda histórica, es decir, las menores oportunidades que han tenido algunas mujeres en ciertos ámbitos, por ejemplo, para tener formación o iguales derechos civiles a los conferidos a los hombres.

Discriminación positiva (o acción positiva o acción afirmativa): estrategia temporal que persigue la plena integración de un grupo minoritario, para lo cual se puede favorecer la entrada de ese grupo hasta en un 100% sobre los grupos que ya están ampliamente representados en el sistema. Las cuotas de género son una forma de discriminación positiva, pero no la única.

Cuotas de género: hay entidades que –voluntariamente o por sus políticas de gestión o por respeto a la legalidad– realizan sus procesos de selección de forma que el balance final (de personal o de artistas mujeres, según el caso) tenga un número específico de hombres y mujeres, según las cuotas establecidas. Las cuotas consideradas paritarias no deben tener una proporción menor a un 40% ni mayor a un 60% de ninguna de las partes.

◆ 1.3. ENFOQUE

Esta tesis toma como eje de estudio el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el siglo actual. Se estudian con métodos cuantitativos y cualitativos las exposiciones temporales que el museo ha realizado entre los años 2000 y 2016, poniendo especial énfasis en la selección de artistas incluidos en dichas exposiciones.

◆ 1.3.1. EL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA DE MADRID

Los factores valorados para escoger esta institución pública como museo a estudiar son: su ubicación geográfica en la capital de España, su visibilidad mediática nacional e internacional y el gran número de visitantes anuales. No en vano es llamado el buque insignia de los museos y centros de arte contemporáneo en España. A lo largo de este trabajo, denominaremos a esta institución Museo Reina Sofía.

◆ 1.3.2. DELIMITACIÓN TEMPORAL

“Sin duda las narraciones del tiempo se hacen crecientemente difíciles según nos acercamos al presente. A medida que disminuye la distancia histórica y aumenta la inevitable sombra que proyecta nuestra subjetividad sobre el campo de visión se complica radicalmente la vieja tarea de tramar historias mediante una secuencia determinada de acontecimientos” (Borja-Villel, Carrillo, Peiró, vol. 2, p. 7).

Un siglo después de que las mujeres accediesen al derecho a voto y por ende a cierta representación pública, parece oportuno comprobar su estatus en los museos públicos, si bien la orientación imperialista de los museos todavía no ha entrado en el siglo XXI, opina Cliff Pereira. El catedrático echa a faltar narrativas minoritarias, y en particular narrativas feministas, en los museos en los que ha trabajado (Sandell y Nightingale 2012:51).

La elección de la horquilla de tiempo 2000 a 2016 para este estudio responde en primer lugar al deseo de captar una visión de conjunto de las prácticas expositivas del siglo XXI y detectar tendencias actuales. Los primeros años del nuevo milenio son los del boom de los centros de arte en España, y los del boom del mercado del arte mundial. Un cambio estructural gradual en el mundo del arte se aceleró a finales del siglo XX, constata Isabelle Graw (2013: 78), lo que hizo que el mercado del arte entrase a formar parte de la autoridad simbólica que, junto con la crítica, la historia del arte y el museo, consagra, o no, las obras de arte y los artistas.

Juan Manuel Bonet, Ana Martínez de Aguilar y Manuel Borja-Villel son los directores del museo en la etapa que nos concierne, y naturalmente, los hacemos responsables de las decisiones tomadas durante su gestión. La personalidad de estos directivos habrá dejado huellas que señalaremos puntualmente, aunque nuestro objetivo es verificar la capacidad de la legislación de transformar las instituciones y la sociedad.

Dos eventos cruciales ocurrieron en el eje esta franja de tiempo 2000-2016, la creación de la llamada ley de igualdad en 2007 (casualmente siendo también el año del "feminismo en el arte" en Estados Unidos)⁸ y la explosión de la crisis financiera del 2008. Esta coincidencia incita a considerar el impacto de ambos factores en las trayectorias expositivas, aunque el enfoque feminista dirige nuestro interés principalmente hacia la Ley de Igualdad. Aclaramos que este texto usa el nombre abreviado "Ley de Igualdad" para referirse a la "Ley Orgánica para la Igualdad efectiva de Mujeres y Hombres 3/2007", que merecerá nuestra atención más adelante (BOE 2007). El arco de tiempo elegido permite medir la efectividad de la Ley de Igualdad, creada en 2007, obligando a las instituciones culturales a promover la paridad de hombres y mujeres. Observaremos la evolución de las políticas expositivas del Museo Reina Sofía dividida en dos partes casi iguales, 2000 a 2007 y 2008 a 2016.

◆ 1.3.3. EXPOSICIONES TEMPORALES

El filósofo contemporáneo John Rajchman propone una filosofía de las exposiciones temporales, idea que desarrolla tras desglosar la relevancia histórica de una exposición de 1985, comisariada por el filósofo que nos trajo la posmodernidad, Jean-François Lyotard. Rajchman comparte en una pregunta la siguientes reflexión:

"¿De qué manera han ayudado las exposiciones, más que simples muestrarios y configuraciones de objetos, a cambiar las ideas sobre el arte, entrecruzándose con innovaciones técnicas, giros discursivos e investigaciones filosóficas de mayor envergadura, formando así parte de esas historias más amplias?" (Rajchman 2009).

La historia de las exposiciones se convierte en objeto de estudio desde hace relativamente poco tiempo. La publicación en 1951 del libro *A Story of Exhibitions*, de Kenneth Luckhurst, inauguró el estudio de los espacios expositivos que mostraban obras de arte en agrupaciones efímeras.

⁸ En 2007, abrió el centro Sackler para Arte Feminista, en Brooklyn. En Los Angeles se inauguró la exposición itinerante *WHACK! Art and the Feminist Revolution* (Heartney et al 2013: 7), y en Nueva York se realizó la primera exposición de arte feminista en el MoMA, acompañada por un simposio (Cotter 2007). 2007 es también el año en que Griselda Pollock (2008) publica su proyecto intelectual para un museo feminista: *Encounter in the Virtual Feminist Museum*.

El estudio de exposiciones presenta algunos inconvenientes para la investigación, como las dificultades señaladas por el comisario Hans Ulrich Obrist, al enfrentarse a la tarea de acceder a recursos que se conservan en obsoletos formatos analógicos o en un idioma que no se maneja. Algunas exposiciones se hicieron sin publicar un catálogo, pero además se ha perdido mucha literatura, porque la documentación sobre las exposiciones no se ha recopilando y archivado consistentemente, y por ello muchas exposiciones han caído en el olvido. Como consecuencia, prosigue Obrist, aparece una amnesia que “no sólo oscurece nuestra comprensión de la experimental historia de las exposiciones, sino que también afecta la innovadora práctica curatorial” (O’Neill 2012: 44).

Las colectivas fueron el primer tipo de exposiciones, aquellas en las se ordenaban obras por tamaño o tema enfatizando un “ideal de unidad orgánica”, hasta que el siglo XIX se inventó la exposición en solitario (Ribas 2015: 12). La exposición individual fue convirtiéndose en la más prevalente, y a finales del siglo XX las colectivas son mucho menos frecuentes en muchos museos. En el Museo Reina Sofía ese queda claramente reflejado durante el siglo XXI, cuando las exposiciones en solitario superan las tres cuartas partes de la programación temporal, según los datos que se presentan en este estudio.

Las colecciones permanentes de los museos europeos contienen buena cantidad de obras heredadas de colecciones reales y recibidas en dación o por donación de particulares. Por no poder controlar qué obras se heredan o reciben, las colecciones permanentes pueden transmitir desequilibrios de representación, lógicos en su contexto de origen, pero difíciles de encaminar cuando cambian las visiones sobre el arte.

Con el ocaso de las vanguardias, apunta Anna Maria Guasch (2009), las exposiciones dejaron de ser secundarias a las colecciones permanentes. Las exposiciones temporales empiezan a cobrar mayor protagonismo, a la par que el papel del comisariado va conociéndose más.

Una revisión de la institución artística florece durante los años ochenta del siglo pasado, cuando se empezó a abandonar la taxonomía decimonónica que clasificaba las colecciones por países, épocas y estilos, y, empezando por Tate Modern, se adoptaron nuevas estrategias expositivas (Molins 2005: 1 y 6).

Expuestas al público, las colecciones permanentes se exponen en montajes destinados a una vigencia media de 30 años, “es decir, una generación”, señala Margarita Moreno Conde (2012: 167). Sobre los periodos de exposición, Félix de Azúa comenta con ironía que “Nuestra tradición se construye en el flujo de un presente

constantemente nuevo cuyo transcurso debe historiarse cada tres o cuatro meses” (Azúa 2011: 280).

Como contrapartida, las exposiciones efímeras en museos, aunque se planifiquen para complementar las colecciones permanentes, permiten una gran flexibilidad de planteamientos, gracias a su naturaleza temporal. Al contrario que las colecciones permanentes, las exposiciones temporales constituyen un mirador privilegiado de la actualidad, ya que no sufren el mismo peso de esa herencia custodiada que aqueja a las colecciones. Las exposiciones de arte constituyen un buen material para analizar el *zeitgeist* en el que nacen.

Estrella de Diego (2015: 182) define las grandes exposiciones temporales de los últimos treinta años como un “territorio de construcción de significados y, por lo tanto, de poder”. Como otros medios de expresión, la exposición, comenta Pérez Valencia (2007: 20), “actúa de sismógrafo, recibiendo las influencias que destilan todos los aspectos de la vida”. Esta cualidad de espejo de nuestro tiempo incita a este estudio a explorar, de forma empírica, las exposiciones temporales recientes del Museo Reina Sofía.

“Una exposición nunca puede leerse como un texto único. Hay toda una serie de textos implícitos que se han de hacer patentes en la misma, que así se convierte, en relación con la obra de arte, en una especie de paratexto. El museo o galería, su historia, su colección, su edificio, la forma como los objetos se exponen, las cartelas y el modo en que se orienta la circulación forman parte del «mensaje» que el espectador se lleva cuando visita una muestra. Constituyen asimismo el bagaje con el que el espectador entra en el museo” (Borja-Villel 2010: 23-24).

De hecho, el público cuando entra al museo ve el producto final: la exposición, la hoja de prensa, cartelas y textos de pared, mientras que desconoce la cantidad de emails, reuniones de equipo, desacuerdos, y todo el papeleo necesario para realizar un proyecto, símbolos de las fuerzas que una institución debe negociar. Los visitantes no ven los preparativos que hay detrás de las exposiciones. La apariencia final da la impresión de haberse hecho sin esfuerzo, y por esto es interesante para Muller (2016) indagar en la historia de las exposiciones para comprender la evolución de una institución.

Se entiende que en el montaje de una exposición, factores políticos y económicos pueden tener tanto peso, si no más, que los planes creativos del equipo de comisariado. No obstante, consideramos que el margen de maniobra para las exposiciones temporales da al museo más “libertad de expresión”, por así decir. El museo puede elegir con relativa autonomía el equipo de comisariado, la temática, el

montaje, las obras y artistas elegidos, todo ello importante para observar las implicaciones, y los significados, de esas decisiones del museo.

Acotamos este estudio a las exposiciones más accesibles del Museo Reina Sofía: las exposiciones de la sede central del museo en Atocha y las de los espacios del parque del Retiro, que son el Palacio de Cristal y el Palacio de Velázquez. El Museo Reina Sofía también realiza exposiciones en un espacio específico de su biblioteca y en el Monasterio de Santo Domingo de Silos en Burgos, pero éstas no forman parte de nuestro estudio.

◆ 1.4. MARCO CONCEPTUAL

“La mayor carencia de la crítica de arte en la actualidad es la dificultad, cuando no el rechazo, en asumir un marco teórico de comprensión e interpretación de una producción artística planteada desde la afirmación de la diferencia” Rocío de la Villa (2013b: 16).

Desde la segunda mitad del siglo XX, en los estudios culturales se han difundido con vigor teorías postcoloniales, feministas y discursos de globalización. Son campos de estudio ricos y complejos que se teorizan de modos muy dispares, y que comparten un interés por la justicia social, aunque ésta no es interpretada de manera unívoca. Naturalmente, como indica Mieke Bal (2009) “los conceptos no están fijos ni exentos de ambigüedad”. La mutabilidad y la posibilidad de múltiples lecturas determinó el recorrido de la presente investigación, que partió con la esperanza de poder demostrar que las instituciones de arte públicas contribuyen a la justicia social, y que por ello la cultura es necesaria, incluso en tiempos de recortes presupuestarios.

Como tantos estudios de las artes y humanidades, éste no partió con la rigidez de una hipótesis a demostrar sino como un tanteo de situación. Una situación compleja, ya que el enfoque inicial de esta tesis era muy amplio en la extensión geográfica e institucional.

Se buscó en obras de Mieke Bal, Siri Hustvedt o Susan Buck-Morss, entre otras, una teoría o estructura emulable que pudiese apoyar o delimitar unos planteamientos – en estado latente— sobre las relaciones de poder que aún no se habían encontrado en los datos. Apareció la tentación de basarse en la filosofía de “conocimientos situados” de Donna Haraway. Sin embargo, todas las reflexiones nos llevaron a teorizaciones que parecían forzosas. Enfrentarse a un considerable desorden de partida, en este caso por el volumen de datos sin jerarquía preliminar entre sí,

resonaba, de manera personal, con experiencias transculturales vividas. Así pues, en coherencia con una actitud vital abierta a intrusiones, interrupciones y virajes, este proyecto no partió con postulados filosóficos predeterminados, más allá de una personal interpretación feminista de la realidad percibida.

El mundo de la investigación contemporánea valora lo multidisciplinar y propone búsquedas enredadas (*entangled*) que conducen a descubrimientos inesperados. Hay inspiradores ejemplos de investigaciones planteadas de manera no secuencial. Jungnickel y Hjorth (2014) exponen fórmulas creativas para abordar investigaciones de arte y de sociología con metodologías combinatorias o interconectadas. Pepe Baeza comparte nuestro deseo de no restringir la exploración iniciándola ya encerrada en fronteras firmes:

“Necesitamos cajoncitos donde poner las cosas, aunque tengamos que revisar constantemente en qué cajón debe ir cada una y, por supuesto, necesitamos experimentar, en el registro artístico y desde la provocación crítica, con el cambio de lugar de los cajones y de sus contenidos e, incluso, ver qué pasa si los volcamos y mezclamos todo lo que contengan” (Baeza 2003: 31).

Hay que valorar la flexibilidad también desde un punto de vista conceptual, evitando reiterar prácticas de investigación convencionales. Bidaseca (2018: 20) incide en lo importante que es escuchar voces diversas, especialmente las narrativas de mujeres invisibilizadas por el orden geopolítico. Esta atención a escuchar lo que no se oye habitualmente, dice, “es vital para la superación de prácticas ‘metodológicas extractivistas’ en la producción de conocimiento”, tomando la expresión de Boaventura de Sousa Santos. Bidaseca persigue lo que elocuentemente llama “justicia cognitiva”, expresión cuyo significado no es difícil de discernir. La justicia cognitiva se puede ejecutar, propone, poniendo “en suspensión de las metodologías hegemónicas convencionales”.

◆ 1.4.1. LA TEORÍA FUNDAMENTADA

Ya que el punto de partida de este estudio no presuponía la existencia de desigualdad de género (aunque admitimos haberla intuido, correctamente, como luego se verificó) era necesario un método inductivo para explorar la actividad expositiva en museos en el siglo XXI. Para descubrir tendencias en las trayectorias expositivas de centros de arte contemporáneo se abordó la inmensidad del campo recurriendo a la teoría fundamentada (*grounded theory*). Es una forma de abordar una investigación que destaca por su flexibilidad, ya que no relega el análisis al periodo en el que los

datos ya se han recogido, sino que admite una comparación constante (Carrero Planes 2012).

La teoría fundamentada permite ejercer una valoración crítica desde el comienzo, análisis que recorre todo el proceso de la inmersión y catalogación de los datos. Permite compaginar simultáneamente las tareas de recogida de información y de análisis, utiliza métodos comparativos y ofrece herramientas para construir teorías (Wertz et al 2011: 165). La teoría que emerge tras las primeras observaciones evoluciona durante el proceso de investigación como producto mismo de la continua interacción entre la sistemática recogida de datos y su análisis (Castellanos-Verdugo et al 2010: 115). Al emplear categorías teóricas tentativas, se obtiene continuamente nueva información de los datos (que pueden proceder de distintas fuentes), al tiempo que se va dando forma a las teorías emergentes. En la presente investigación, las decisiones, acciones y textos realizados por una institución museística conforman los datos básicos que, una vez comparados, analizados y puestos en relación entre sí, dan lugar a las conclusiones extraídas.

◆ 1.5. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

OBJETIVOS:

- Descubrir tendencias y patrones en la trayectoria expositiva del Museo Reina Sofía desde el año 2000 al 2016.
- Elaborar gráficos que faciliten la comprensión y difusión de los datos recabados sobre las exposiciones, para presentar de forma esquemática y/o estadística la información analizada.
- Analizar las actitudes y las ideas transmitidas por el Museo Reina Sofía en la comunicación pública sobre las artistas mujeres incluidas en sus exposiciones temporales.
- Comparar los resultados cuantitativos obtenidos sobre las exposiciones estudiadas con la información cualitativa extraída de la comunicación del museo, para contrastar la coherencia de los mensajes.
- En caso de verificar insoslayablemente que existe discriminación de género en la organización de exposiciones en el Museo Reina Sofía, el objetivo último sería dismantelar las prácticas que persisten en invisibilizar a la mujer como sujeto creador en la institución pública, y denunciarlas de forma razonada y fundamentada, aportando propuestas de solución.

HIPÓTESIS:

En el curso de la investigación iniciada para alcanzar estos objetivos, emerge la pregunta ¿se modifican las políticas expositivas del Museo Reina Sofía tras la implantación de la Ley de Igualdad? Esta ley del 2007 impone a las instituciones públicas nuevas obligaciones respecto a la representación de género. La respuesta afirmativa a dicha pregunta deviene nuestra hipótesis, que se persigue comprobar con la metodología propuesta a continuación.

◆ 1.6. METODOLOGÍA

“En las últimas décadas ha habido multitud de trabajos teóricos que han puesto los acentos críticos en la política expositiva y se ha empezado a analizar qué se cuenta y cómo se hace a partir, por ejemplo, de discursos de género o del desvelamiento de la existencia de una perspectiva euro-céntrica en los museos” Isabel Tejada (2017: 191).

◆ 1.6.1. ESTRUCTURACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

El primer paso de este proyecto comenzó con un experimento de prueba para determinar la viabilidad del estudio. Se elaboró un estudio piloto para mapear la trayectoria expositiva del Museo Reina Sofía desde el año 2000 al 2015. Dicha investigación de ensayo se centraba en las exposiciones visitables en el edificio central del museo, eludiendo las exposiciones organizadas por el Museo Reina Sofía en la abadía Santo Domingo de Silos en Burgos y las realizadas en los Palacios de Velázquez y Cristal, salvo las exposiciones concretas que se emplazan simultáneamente en los espacios de El Retiro y en los edificios Nouvel o Sabatini del museo, como es el caso de la muestra de Carl Andre (2015), por ejemplo.

Bajo el marco teórico aplicado, este estudio piloto fue sugiriendo campos de estudio específicos. Se contempló la posibilidad de estudiar únicamente las exposiciones de fotografía, fértiles producciones del Museo Reina Sofía. Se observó cierto número de exposiciones con inspiración literaria, se lamentó la ausencia de arte no occidental, y se constató una inferior presencia de artistas mujeres.

Comprobado el potencial del objeto de estudio, se amplió el periodo estudiado hasta 2016 y se incorporaron las exposiciones de los palacios del parque del Retiro, concretando y ampliando los datos necesarios. La información recogida para este estudio procede inicialmente de la página web del museo, que facilita datos sobre

cada exposición que realiza. Desde aquí, se quiere felicitar al museo por la claridad del diseño de su página web, que es fácil de navegar y permite opciones de búsqueda muy útiles para investigadores.⁹

Los datos recabados en primer lugar consistían en la información sobre las exposiciones (título, monográfica o colectiva, duración, lugar de instalación, número de artistas participantes, tema, itinerancia de la exposición, medios artísticos prevalentes, movimiento o periodo artístico prevalente, etc.). De igual importancia era conocer información sobre los artistas expuestos (nombre, género, lugar de procedencia y de trabajo, franja de edad, etc.). También se ha realizado la labor de obtener información sobre los comisarios de las exposiciones.

Existen ya varios estudios que, al igual que éste, se han visto obligados a realizar a una laboriosa toma de datos. Esto es en parte por el tipo de información necesaria para los distintos objetivos perseguidos, y se debe también a que en España no existe ninguna estadística centralizada que informe sobre la distribución por sexos en el ámbito del arte, dice Esmeralda Ballesteros (2016: 578), quien tuvo que contratar a dos ayudantes de investigación para la tarea de recogida de datos, publicada en su artículo *Los números cuentan. Sub-representación de la obra artística de mujeres creadoras en museos y centros de arte contemporáneos*. Por el contrario, otro estudio hecho por Olga Fernández López (2013), que se comentará más adelante, maneja una gran cantidad de datos, si bien no detalla los procesos de recogida de los mismos, posiblemente porque se trata de un texto pensado para un catálogo de exposición, y no de un artículo publicado en una revista científica.

La difusión que realiza el museo tiene forma física o presencial, y también digital, en el periodo seleccionado. Desde finales de los 90, las webs de los museos dieron protagonismo al contenido, dejando de ser “simples tarjetas de visita para transformarse en útiles de trabajo, de aprendizaje y de ocio para todos los públicos” (González Ceballos 2016: 43).

Para este trabajo, los datos primeros proceden de la página web del Museo Reina Sofía. Las variables seleccionadas se han recopilado y organizado en hojas de cálculo, entre otros formatos. Los documentos en formato Excel o similar permiten elaborar estadísticas de alta precisión. Aplicando una estadística descriptiva básica, la información derivada del estudio piloto cambió el rumbo de la investigación. Con la evolución de este laborioso trabajo de recogida y catalogación de datos, apareció la

⁹ Las felicitaciones al museo por el diseño de la página web las envía una persona que ha pasado muchísimas horas navegándola. Sin embargo, algunos cambios en la web a partir del año 2017 no nos parecen positivos, por ejemplo que se haya abandonado la práctica de ofrecer el folleto de cada exposición en formato PDF descargable.

llamativa evidencia de un sesgo masculino. Una vez constatada en modo no insignificante la escasez de artistas mujeres, este tema mereció toda la atención por lo que se eliminaron del enfoque las intenciones preliminares de estudiar la representación geográfica de los artistas o las exposiciones de museos internacionales como Tate Modern. No obstante, sobre este museo de Londres se ha recogido y analizado información, con el objeto de efectuar un análisis comparativo que se mencionará puntualmente más adelante.

◆ 1.6.2. ACOTACIÓN Y CATEGORIZACIÓN DE LOS DATOS RECOGIDOS

Para el análisis cuantitativo, se ha partido de una recogida de datos, que se han cruzado entre sí para verificar coyunturas o examinar matices particulares, y proceder a la creación de estadísticas. Las más de trescientas exposiciones estudiadas permiten encontrar en ellas todo tipo de variables. Se han registrado los siguientes datos:

EXPOSICIÓN: título, fechas, lugar (espacio del museo o palacios de Cristal o Velázquez), exposición individual o colectiva, número de artistas participantes, comisarios, institución organizadora (si es una exposición importada o de organización conjunta), itinerancia, medio artístico principal,¹⁰ periodo artístico (moderno o contemporáneo), instancias en las que el folleto no está disponible en web (cuando lo habitual es que esté), región geográfica dominante (por ejemplo arte español o latinoamericano), nombre del programa (el museo organiza programas o ciclos de exposiciones menores de arte emergente). Un escaso número de exposiciones se salen de la tónica general, por dedicarse a la moda, al diseño gráfico, libros o revistas o a la arquitectura. Esta información se mencionará cuando sea relevante.

ARTISTAS: sexo hombre o mujer, edad mayor o menor de cincuenta años en el momento de la exposición, lugar de procedencia y lugar de residencia habitual.

Este trabajo se acota en el binomio mujer y hombre, si bien sabemos que la división de sexo binaria es una convención que deja fuera a categorías de género mucho más amplias. Nos parece que un estudio de esta envergadura solo se puede realizar

¹⁰ Somos conscientes de cada vez menos los artistas trabajan un único medio artístico, y que en la actualidad, para valorar una obra de arte, se tiende a anteponer el contenido a la forma. No obstante, hay exposiciones organizadas por medio, donde predomina la fotografía, la escultura, la instalación, o los llamados nuevos medios, por ejemplo. Este dato no ha sido cuantificable en grandes exposiciones colectivas, por la cantidad de obras expuestas, y su diversidad formal.

acotando los términos a los que han determinado las principales relaciones de poder en la sociedad que examinamos.

“Entiendo que las exposiciones de mujeres son esencialistas. Sin embargo, hasta que las mujeres tengan un mayor espacio, tenemos que preservar la categoría ‘mujer’ (siempre de por sí un término esencialista). Pero también tenemos que reconocer que vivimos en un mundo innegablemente esencialista” (Reilly & Perry, 2016: 50).

En todo caso, esto nos ha planteado algunas dificultades para la investigación. Durante la recogida de datos y para la elaboración de estadísticas, hemos añadido una categoría fluida donde hemos ubicado entidades cuyas creaciones se han expuesto en el Museo Reina Sofía, artistas desconocidos, etc.

No se han ubicado en la categoría hombre ni en la categoría mujer a los colectivos en los que hay igual número de varones que de féminas, por ejemplo, el dúo de artistas Janet Cardiff y George Bures Miller. Este dúo aparece en nuestros cálculos clasificado como una exposición individual, entendiendo que el museo ha ofrecido una monográfica a un único equipo artístico, no a dos artistas independientes.

En otros casos, los artistas no se han podido identificar por género debido a que falta información. A veces el museo sólo registra el apellido, o la inicial y el apellido de una persona, datos resultan insuficientes para saber con certeza quienes son los artistas. Ha sido imposible averiguar más sobre personajes poco conocidos, como sucede por ejemplo en la exposición del año 2003 *El libro ruso de vanguardia 1910-1934*. La lista de creadores contiene acrónimos como: K. E. B., D. M., E. M., N. K., P. A. F. y nombres como I. Sunderland, por citar algunos. Recurrimos a las fuentes del MoMA, museo del cual proceden los libros, para obtener más datos, pero su lista de artistas es idéntica a la del Museo Reina Sofía, por lo que no se ha podido averiguar el sexo de un 22% de los o las artistas participantes en esta muestra.

Juan Vicente Aliaga (2004a, 2007b, 2012) es probablemente el autor español que mejor ha examinado la influencia de lo queer, la homosexualidad y el género con respecto al arte y los artistas de España.¹¹ Dado que este trabajo examina la cuestión de género, se hubiese podido contemplar documentar la orientación sexual de los artistas, dato que, se sobreentiende, no se puede conocer salvo en casos singulares.

¹¹ Estrella de Diego (2009: 17) considera que la primera publicación española desde la teoría queer es *De amor y rabia* de J.V. Aliaga y J.M. Cortés (1993).

TATE MODERN: Este estudio inició con vocación comparativa, por lo que en paralelo a la información sobre el Museo Reina Sofía, se recogieron datos de las exposiciones realizadas en la Tate Modern Gallery de Londres. Se obtuvo toda la información de 2000 a 2015, periodo inicial previsto para el análisis. Coincidentemente, una vez finalizada la recogida de estos datos, la página web de los museos Tate (existe una sola web para los varios museos Tate de Londres, el de Saint Ives y el de Liverpool: tate.org) se relanzó con un nuevo diseño. La nueva página web Tate es llamativa y no satura con información, pero dificulta enormemente las búsquedas históricas. En junio 2016 contactamos con el equipo de mantenimiento de la web Tate para verificar si se iban a restablecer las funcionalidades que existían en su diseño anterior. El personal fue muy amable y se mostró dispuesto a ayudar en la medida de lo posible, pero la función de búsqueda online se ha simplificado de tal modo que, dos años más tarde, la página web Tate seguía sin ofrecer todas las opciones que había en su diseño anterior. Por el proceso sistemático de este estudio, se conservan los copiosos datos y textos sobre cada una de las exposiciones Tate de 2000 a 2015, aunque gran parte de esa información ya no es recuperable en la actual versión de la web Tate. En todo caso, este trabajo solo hace una mínima comparativa entre la Tate Modern y el Museo Reina Sofía para evidenciar ciertas cuestiones estadísticas, por lo que los cambios de su web en internet no nos afectan significativamente.

ARTE MODERNO Y ARTE CONTEMPORÁNEO: Aunque no puede haber consenso sobre los orígenes del arte contemporáneo por la fluctuación inherente al significado de la palabra contemporáneo, Giulia Quaggio (2014: 60) nos recuerda que mucho antes de que se fundara el MoMA (Museo de Arte Moderno) de Nueva York en 1929, en España se había creado el primer Museo de Arte Contemporáneo, en 1894. Y en 1976 se publicó el libro *Artistas contemporáneas de España*, por Raúl Chávarri, que incluía a artistas nacidas entre 1875 y "nuestros días", o en todo caso artistas de los últimos cien años.

Se ha dedicado todo un libro a elucidar cuándo empieza el arte contemporáneo, en el que Andrea Giunta (2014: 9), además de cuestionar la legitimidad de una historia lineal, bosqueja un agradable paseo por los primeros usos registrados de una fecha de inicio. Comparte entre otros datos una recopilación de fechas elaborada por Cuauhtémoc Medina. Son las fechas de entrada del arte contemporáneo utilizadas por instituciones y bibliografías: 1940 para el MOCA (Museum of Contemporary Art, Los Ángeles); 1945 en el libro de Kristine Stiles y Peter Seltz *Theories and Documents*

of *Contemporary Art*; para la Tate Modern de Londres, el período posterior a 1965, etc.

La exposición de Harald Szeemann *When Attitudes Become Form* de 1969 es considerada por algunas personas el evento catalizador que inauguró el arte contemporáneo (Quemin 2015: 25).¹² En otras fuentes, encontramos que la base de datos francesa Artprice (artprice.com) define a los artistas contemporáneos como aquellos nacidos después de 1945, mientras que informes encargados por The Art Newspaper (theartnewspaper.com) definen las exposiciones de arte contemporáneo como aquellas con obras de artistas activos después de 1970 pero no antes de 1945 (Halperin 2017).

Para el artista Liam Gillick, situar en 1973 el año de división entre arte moderno y contemporáneo evita que se solapen el arte tardo-moderno con el actual. Considera que en 1973 han cambiado los términos con los que se debate el arte: ya han quedado atrás reflexiones conceptuales de los años sesenta y se han abierto el paso la crítica institucional y los debates sobre performance y vídeo. Además, según Gillick (2010), “En 1973 ya nos encontramos operando en un contexto institucional de museos de arte contemporáneo y centros de arte”. Otro aspecto de este cambio de época lo ofrece el director del museo Manuel Borja-Villel, quien cree que desde los años sesenta se invierte la tendencia del predominio masculino en el arte (Lafont 2011).

Coincide que Picasso muere en 1973, mientras que el año de nacimiento del malagueño, 1881, es la fecha usada por el Museo Reina Sofía como fecha de inicio de la colección (Riaño 2015).¹³ Por todo esto, se ha elegido para este estudio el año 1973 como frontera entre el arte moderno y contemporáneo, entendiendo que hay en ello una carga aleatoria —es una fecha muy debatible por cuanto excluye mucho gran arte innovador de los años 60.

No se esconde que la elección del año 1973 tiene una carga de ‘generosidad’ hacia el Museo Reina Sofía en el sentido de que da mayor porción temporal al arte moderno, mientras que sitúa al arte contemporáneo en tiempos muy recientes, tiempos en los que asumimos que hay suficientes artistas mujeres activas para que el museo pueda encontrarlas sin dificultades, siempre que el museo decida que las quiere exponer.

¹² La crítica de arte Roberta Smith (2005) opina que la exposición fue sin duda precursora por dar credibilidad a obras multimedia y nuevas expresiones como el Arte Povera, Arte Procesual, Arte Anti-Forma, Arte Conceptual y Performance, aunque apenas incluía obra de mujeres o arte no occidental.

¹³ 1881 es también el año de nacimiento de María Blanchard, otra protagonista de la revolución plástica de las artes en el París de principios del siglo XX, que por ser mujer, dice el MNCARS en su folleto para la exposición de Blanchard en 2012, fue “olvidada”, aunque el catálogo demuestra que no fue en absoluto una artista desconocida o “segundona” en vida (Bernárdez 2012).

La revisión de literatura efectuada sugiere que, en general, en el arte moderno no se encuentra una alta proporción de artistas mujeres, mientras que es imposible rebatir que desde los años setenta en adelante hay pocas mujeres formándose y ejerciendo como artistas. Susana Blas es categórica sobre los comisarios e instituciones que infrarrepresentan a las artistas mujeres alegando que no las encuentran, excusa insostenible que ella cree solo puede provenir de un responsable que “no hace bien su trabajo” (RTVE 2018, min 15). Aunque algunas personas puedan desconocer la extensa labor de las artistas mujeres, no es un gran esfuerzo el que hay que hacer para estar al día, opina Blas, quien se dirige a los responsables que se han aquejado de no encontrar mujeres:

“puede costarte un poco más porque a lo mejor la historiografía te cueste, pero es rascar... Si es que no cuesta nada. Te encuentras ahora mismo artistas contemporáneas al cincuenta por ciento, sino decir más, porque precisamente hay más formadas, luego si no las encuentras el problema lo tienes tú, como programador o como institución. Y además habría que dar cuenta de por qué lo haces” (RTVE 2018, min 15).

Estas ideas nos reafirman en que es importante que este estudio observe de manera separada la cantidad de artistas mujeres en distintas etapas históricas. Es por ello que, con 1973 como fecha frontera, se han dividido las exposiciones temporales en “Modernas” o “Contemporáneas” en base al año de creación de la mayor parte de las obras expuestas. De este modo, por ejemplo, la exposición en 2001 del fotógrafo Robert Frank, nacido en 1924, se considera contemporánea puesto que expone una de sus obras de 1969, mientras que casi todas las demás fueron creadas entre las décadas de los setenta a los noventa. Por el contrario, la antológica del artista americano-japonés Isamu Noguchi (Los Ángeles 1904 - NY 1988) queda clasificada como moderna porque la mayor parte de las obras son de producción anterior a 1973.

Entendemos que ningún sistema de clasificación puede estar exento de críticas. Como dice el comisario Okwui Enwezor: “la etiqueta de ‘arte contemporáneo’ no es más que un término, ni siquiera los museos saben con precisión lo que es. El arte moderno termina en 1945, sí, pero Duchamp sigue teniendo una relevancia increíble en la creación actual” (Molina 2002).

DATOS DE CARÁCTER CUALITATIVO: Los datos numéricos extraídos de la página web del Museo Reina Sofía han sido ampliados con otras fuentes, como los catálogos de exposición, dossiers de prensa, archivos documentales del museo y las memorias de actividades oficiales. Necesariamente, para la investigación cualitativa se han consultado también abundantes textos, como reseñas de exposición, que no son publicaciones realizadas por el museo que nos concierne. Recurrir a una diversidad de fuentes ha servido para descubrir pequeños errores o divergencias en la información que el museo transmite por distintos canales. Esta desjerarquización de las formas de comunicación del museo obedece a nuestro deseo de analizar el discurso público de la institución.

Durante la investigación, se ha descubierto que algunas exposiciones tienen distinto número de artistas participantes según se busque este dato en la web, el folleto o el catálogo de exposición. En general, estos errores son mínimos y de escasa transcendencia. Por ejemplo, en la exposición *Versiones del Sur: Heterotopías* (2000) no se citan en la web tres colectivos de artistas que sí aparecen en el catálogo. Otro caso es el de *Monocromos: de Malevich al presente* (2004), que en la página web lista a setenta y ocho artistas participantes, cuando hay ciento cinco artistas según el catálogo. El catálogo de *La invención del siglo XX: Carl Einstein y las vanguardias* (2008) incluye a dos artistas no mencionados en la web, mientras que uno que aparece en la web no se cita en el libro. En estos casos de divergencia, hemos escogido los datos de la página web en preferencia sobre los datos en los catálogos.¹⁴

El razonamiento que motiva esta decisión es la agilidad característica de publicar en internet. Habitualmente se presupone una mayor calidad de información en un soporte físico respecto a otro efímero, pero hay objeciones a ese prejuicio –internet, al fin y al cabo, hace fácil y barato corregir errores en sus publicaciones. La web permite corregir errores o efectuar cambios de última hora. Otra motivación es que nos parece importante dar preferencia a los datos más accesibles al gran público, puesto que nuestro objetivo es analizar la información que el museo transmite sobre sus exposiciones temporales, y en este sentido, entendemos que la comunicación en red es, para los visitantes, más accesible que los catálogos.¹⁵

¹⁴ Hay precedentes de catálogos que, por el tiempo que se necesita para editarlos e imprimirlos, no han reflejado cambios de última hora en la organización de exposiciones, como por ejemplo sucedió en 1970 con la muestra de los *Supports-Surfaces* en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París (Guasch 2000: 218).

¹⁵ La accesibilidad de los catálogos está aumentando. Se observa que desde 2017, la página web del Museo Reina Sofía ha empezado a ofrecer algunos de sus catálogos de exposición para descarga libre en formato digital, algo que ya habían hecho otros centros culturales como el Círculo de Bellas Artes (CBA) o el Centro

En ocasiones aún más infrecuentes, la página web no lista a ningún artista, como en la exposición *Archivos 1971-2002* (2002), cuyo catálogo es francamente pobre, carece de una lista de piezas expuestas o artistas representados. En este caso, por falta de otras fuentes de documentación, los nombres de autores (que no artistas) expuestos se han extraído del texto informativo de la web, consciente de que pueden faltar nombres. Afortunadamente, este caso es único, y en general la información recolectada se toma por comprensiva y fidedigna.

◆ 1.6.3. INVESTIGACIÓN CUALITATIVA: ANÁLISIS TEXTUAL E INTERPRETATIVO

El análisis semiótico es reivindicado por Mieke Bal en su texto *El discurso del museo*. Refiriéndose a museos de arte y etnográficos, Bal (1996: 4) considera que la interpretación de las políticas museográficas no conviene hacerse en base al tipo de museo, sino efectuando un análisis semiótico que descubra la narrativa subyacente al discurso del museo y nos revele sus planteamientos ideológicos.

Este tipo de análisis se puede hacer tomando el montaje como objeto de estudio, explica Isabel Tejeda (2017: 190), puesto que “los dispositivos de presentación en las exposiciones son esenciales a la hora de suscitar desplazamientos semánticos de las obras, descontextualizaciones o traducciones históricas”. Sin duda se puede recurrir a fotografías de la exposición y mapas de su planificación, además de otros recursos efímeros como los textos adjuntos en las cartelas, para ver extraer la riqueza gramatical contenida en los medios expográficos. No obstante, aquí el análisis cualitativo recurrirá al lenguaje escrito. Los textos redactados por el museo sobre sus exposiciones serán el objeto de estudio.

Nos interesa el contenido semántico de los discursos: los modos de razonamiento y la coherencia argumentativa, las fórmulas expresivas del lenguaje, las connotaciones de ciertas palabras, etc. Presentaremos algunos extractos de los textos analizados, en los que se percibe el posicionamiento del museo sobre las artistas mujeres. Tenemos ejemplos de este tipo de deconstrucción en los trabajos de otras autoras.

Chela Sandoval (2015: 304) denomina “tecnologías” a ciertos modos de “descolonizar la imaginación social”, es decir, poner en evidencia las relaciones de poder. Las propuestas de Sandoval incluyen la percepción semiótica, la deconstrucción de la supremacía, la meta-ideologización de la significación, o el uso de conciencias diferenciales, todos ellos procesos que guían el análisis.

de Arte Dos de Mayo (CA2M), en Madrid. En el caso de instituciones públicas, las investigaciones se financian con dinero público, por lo que es procedente que difundan el conocimiento generado.

El libro *Mujeres y Poder*, de Mary Beard (2017) es una de las últimas publicaciones que señalan la importancia del lenguaje en la construcción de relaciones de poder entre las personas. La comunicación verbal o textual no es neutra, hay palabras que adquieren unas connotaciones diferentes en función del género al que se refieren, explica Beard, y además hay ciertos términos que se aplican mucho más frecuentemente a las mujeres para despojarlas de autoridad.

Una parte fundamental de nuestro análisis es pues, cualitativo. Con él queremos identificar los conceptos y las ideologías que operan en los textos del museo que hemos consultado. Nuestro estudio ha considerado como material fundamental todos los folletos de las exposiciones temporales estudiadas. Se complementan con los textos que se publican en la página web de cada exposición, textos que muchas veces están basados en la nota de prensa, que también hemos consultado cuando era accesible. Encontramos que en general, estos dos tipos de textos, los folletos o trípticos y el resumen en la web del museo, son muy parecidos y no difieren particularmente en su contenido.

Hay cierto número de folletos que no están disponible para descarga en la web del museo. Faltan, por ejemplo, folletos para las individuales de Carmela García, Regina Silveira, Cecily Brown, Elisabeth Aro, Victoria Civera, Montserrat Soto, Amy Globus, Dora García, Katarzyna Kozyra, Maria Papadimitriou, Blanca Muñoz, Paula Rego y Nancy Spero, pero se ha comprobado que también faltan muchos folletos de las exposiciones de artistas hombres, por lo que estas omisiones no obedecen a una discriminación de género, sino que resultan de un problema administrativo.¹⁶ Los folletos no digitalizados se han consultado, cuando disponibles, en la biblioteca del Museo Reina Sofía. En muchos casos se ha consultado también, cuando lo hay, el llamado “seguimiento informativo”, dossier de artículos de prensa relativos a cada exposición y archivados por el museo. Para contrastar o ampliar ideas, en casos concretos se ha acudido a reseñas en los medios de comunicación y prensa especializada.

Como ya dijimos, también se ha considerado importante el aporte de los ensayos en el catálogo de exposición. Según Bruce Ferguson, el catálogo es “el más privilegiado fetiche de los comisarios”, quienes sin duda se benefician de que su labor, de otro modo efímera, desaparecería con el cierre de la exposición (O'Neill 2012: 48). Este estudio considera que el contenido de los catálogos publicados por el museo sirve

¹⁶ Tras comprobar estas carencias, comunicamos al departamento correspondiente del Museo Reina Sofía algunos errores o documentos no disponibles en la web museoreinasofia.es. Entre el 9 y el 27 de julio 2016 se produjo un intercambio de correos electrónicos con Olga Sevillano, responsable de la web del Museo, quien procedió a solventar algunas, aunque no todas, las digitalizaciones con errores o ausencias.

como principal vía de comunicación, tras las obras expuestas, de la voz de los y las artistas.

Nos interesa poder captar, en la medida de lo posible, la impresión que el Museo Reina Sofía quiere proyectar a los visitantes sobre las exposiciones temporales. Por ello, este apartado se propone evidenciar el discurso institucional redactado para informar al público sobre cada exposición temporal, para lo cual ponemos en relación la información extraída de un soporte u otro, procurando dar una visión completa de la postura del museo, conscientes de que nuestra lectura de anfibologías y polisemias encontrados los textos no es ni absoluta ni necesariamente la que los autores procuraban.

Hemos hecho estudios comparativos, buscando una misma idea tanto en textos del museo que se refieren a artistas hombres como a artistas mujeres, contrastando el tratamiento dado a unos u otras. Por ejemplo, esto se ha hecho para observar los artistas descritos como “olvidos históricos”, procurando discernir si hay un tratamiento diverso del artista en función de su sexo. Otra estrategia que empleamos es la de enfocar el análisis sobre ciertas exposiciones, comparando el texto publicado en la web del museo, con el texto del folleto de mano y con los ensayos del catálogo, siempre de la misma exposición.

El análisis cualitativo se hace principalmente a través de una selección de exposiciones, casos de estudio que ilustran las ideas más relevantes a nuestro tema y a la perspectiva feminista que aplicamos. Hubiésemos podido agrupar nuestros comentarios por temas o por cronología, pero nos ha parecido más lógico, sin faltar a lo sistemático, el ir entretejiendo relaciones entre unos textos y otros, unas exposiciones y otras, para sintetizar las visiones que el museo transmite sobre las artistas mujeres. Tras ese balance, podemos razonablemente llegar al fin último de formular una impresión de conjunto sobre la que apoyaremos nuestras opiniones y conclusión.

En los anexos finales se aporta un comentario crítico que recorre cronológicamente los textos de folletos y web con pequeñas observaciones que no se han retenido de suficiente importancia para extenderse sobre ellas en nuestro análisis principal.

◆ 1.7. PUNTUALIZACIONES: LENGUAJE Y TRADUCCIÓN DE CITAS

Amanecen en el mundo muchas reflexiones sobre cómo ser políticamente correctos cuando los idiomas que usamos ponen condicionantes y límites de expresión. Hay toda una historia política sobre las lenguas, historia que implica una exclusión de la mujer en el mismo uso y construcción de diversos idiomas (The Economist 2018). Es sabido que el masculino universal afecta en mayor medida a algunas lenguas, como el francés o el español, por ejemplo, y menos a otros como el inglés, debido a que nuestros adjetivos tienen género y muchos pronombres requieren la distinción de género, frente a los unisex *you* o *them* del mundo angloparlante. El estudio del género gramatical español implica análisis morfológicos, sintácticos, léxicos y semánticos (Márquez Guerrero 2016), cuya complejidad nos impide efectuar una decisión realmente informada para este trabajo. El poder del lenguaje como transmisor ideológico es un tema fundamental y nada baladí, y consecuentemente la problemática y las opiniones sobre cómo y cuando emplear un lenguaje inclusivo (ej. las y los pensadores, los y las artistas, etc.) no son pocas.

Como se ha observado, este trabajo no emplea el llamado lenguaje inclusivo. Se es consciente de que esto puede interpretarse como contradicción a los propios objetivos de igualdad de género, pero la decisión obedece principalmente al deseo de agilizar la lectura sin alargar sobremanera el texto, y al tipo de documento académico que se inserta en un marco de expectativas de redacción y observación de tradiciones que, al igual que la de escribir los números en palabras y no con cifras, por ejemplo, se tienden a perpetuar. Mantecón (2011) señala que el feminismo aboga por discursos no estandarizados, un rechazo a todo recurso narrativo hegemónico que es inviable adoptar para una tesis que persigue cierto ordenamiento cronológico y estructural, y debe conformarse a unas convenciones. En última instancia, aunque el lenguaje es importante, como confirmará la conclusión de esta investigación, no nos interesa tanto lo que se dice, sino lo que se hace.

No era viable la bella solución utilizada por Colón Semenza (2010) de alternar en cada capítulo el lenguaje en masculino y lenguaje en femenino, porque hubiese entorpecido la comprensión dado el tema que tratamos, que hace imperativo que se sepa que se habla de artistas mujeres en muchos de los casos, y no de artistas hombres o mujeres indiferentemente. Nos sirve de apoyo que nuestra decisión la ha tomado también la autora Siri Hustvedt (2016), cuyos libros sobre arte con enfoque feminista, escritos en su lengua nativa, inglés, emplean el masculino genérico.

Otro factor que se ha tenido en cuenta respecto al lenguaje inclusivo, es que en España su uso ha empezado a extenderse tan solo en la última década, por lo que es un barómetro inadecuado como objeto de análisis en un estudio que examina textos escritos desde el año 2000.

En cuanto a usos particulares de palabras, este trabajo emplea la expresión “artistas mujeres” a pesar de que es muy común encontrar la combinación “mujeres artistas”. Como dice la socióloga Lourdes Méndez (2011: 161), “todavía hoy, ni a las mujeres ni a los étnicos se les considera como artistas ‘a secas’”.

Hemos observado que muchas de las autoras que citaremos varían su forma de expresión, por ejemplo Olga Fernández López, Isabel Tejeda o Noemí de Haro alternan ‘mujeres artistas’ y ‘artistas mujeres’, a veces en un mismo artículo. Lourdes Méndez procura decir solamente ‘las artistas’. La nomenclatura ‘mujeres artistas’ prevalece en textos de Patricia Molins, Assumpta Bassas, Patricia Mayayo o Juan Vicente Aliaga. No hemos estudiado los orígenes de la expresión, pero especulamos que la prevalencia del uso en castellano de la expresión mujeres artistas se debe a una literal, aunque incorrecta,¹⁷ traducción del inglés *women artists*, expresión que dio la vuelta al mundo desde 1971, tras la publicación del ensayo de Linda Nochlin *Why Have There Been No Great Women Artists?*.¹⁸

No obstante la popularización del orden de palabras ‘mujeres artistas’, consideramos más acertada, dentro de lo que cabe, la expresión ‘artistas mujeres’, puesto que pone el énfasis en la profesión de artista. En un trabajo sobre exposiciones de arte, hablamos de artistas en primer lugar. Matizamos, según el tema tratado, si son artistas conceptuales, artistas feministas, artistas abstractos o artistas pop, por ejemplo. Que sean artistas hombres o mujeres es una cuestión que, de no ser por la desigualdad de género, sería secundaria, por no decir inconsecuente. Del mismo modo, “artista negro”, es una expresión que, como señaló en 1972 Linda Nochlin, no tiene un equivalente privilegiado, es decir, no se habla de “artistas blancos”. Lucy Lippard (1990: 45) también insistió sobre este factor décadas después, ampliándolo con un examen de la jerarquización escondida en términos como “primitivismo” o “étnico”.

Finalmente, no obstante el origen extranjero de algunas palabras (ej. internet) no se usará letra cursiva en este texto para las que ya están bien consolidadas en los

¹⁷ En inglés es habitual situar el adjetivo antes del sustantivo, mientras que en español, como sabemos, es al contrario.

¹⁸ Linda Nochlin dio una conferencia en España en 1986, pero será en 2008, informa Estrella de Diego (2009: 16), cuando el ensayo de Nochlin *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas* se publica traducido al español, en los anexos del catálogo de la exposición *Amazonas del arte nuevo* (Casamartina y Jiménez Burillo 2008: 283-290).

discursos artísticos y feministas que nos conciernen, como es el caso de los vocablos boom, queer o performance.

TRADUCCIÓN: Cuando el material original no está escrito en español, las citas de los libros en otros idiomas han sido traducidas por la autora.

CITACIÓN DE LAS MEMORIAS DE ACTIVIDADES: En todo momento se respetan las convenciones académicas de citación, referencias y listado bibliográfico. No obstante, en la redacción de la bibliografía se ha decidido hacer una singular excepción de dichas reglas para las *Memorias de Actividades*.

Las Memorias de Actividades son informes anuales del Museo Reina Sofía, en dominio público. A lo largo del periodo estudiado, la preparación de estos informes ha sufrido todo tipo de cambios. Las Memorias de los años 2000 a 2006 no están digitalizadas, por lo que se han consultado en la Biblioteca MNCARS. Muchos de estos volúmenes no tienen referencia alguna al equipo de redacción y edición, primer indicio de las dificultades para elaborar referencias bibliográficas acertadas. Los primeros informes, del 2000 al 2002, son fotocopias encuadernadas en espiral, mientras que otros se encuadernan profesionalmente, como el bello libro de color coral correspondiente al 2003. Coincidiendo con la inauguración del edificio Nouvel, la Memoria de Actividades 2005 (MdA 2005), se maquetó con mucha atención al detalle, publicándose un hermoso libro con cubierta texturada en rojo Nouvel, y páginas crema de alta calidad. Al año siguiente (MdA 2006), se repitió el esfuerzo con un libro del mismo formato y con el mismo diseño que el anterior, pero con portada negra.

Desde 2007, todas las memorias de actividades se pueden consultar en formato PDF en la web del museo (<http://www.museoreinasofia.es/museo/memoria-actividades>), ya que no se publican en versión impresa. A partir de ese año se estandariza la presentación de estos informes, repitiendo anualmente la misma estructura coherente, y habitualmente teniendo a Ángel Serrano como editor.

Dada la frecuencia con la que se cita información procedente de estos documentos en algunos capítulos, se ha decidido unificar su sistema de citación en el presente texto, para posibilitar a simple vista el reconocimiento de la fuente de información. En el texto se usará el acrónimo MdA junto con el año en cuestión para referirse al informe. Así, la Memoria de Actividades correspondiente al año 2011 aparece como (MdA 2011), en lugar de (Serrano 2012).

En la bibliografía, para no dispersar estos documentos sin autor ni editor o con distintos editores, se han listado de modo resumido, en dos bloques:

MdA, 2000 a 2006, *Memoria de actividades* [no digitalizadas], Madrid: MNCARS.

MdA, 2007 a 2016, *Memoria de actividades*, Madrid: MNCARS.

<http://www.museoreinasofia.es/museo/memoria-actividades>.

Así se evita también alargar la lista de publicaciones citadas simplemente "MNCARS".

Son pocas las publicaciones del museo relativas a exposiciones que no mencionan un autor o editor, pero plantean esa dificultad, dificultad que se evidencia por los diversos registros bibliotecarios, que a veces varían entre la Biblioteca Nacional, la biblioteca del Museo Reina Sofía y las bibliotecas de la Universidad Complutense.

Por otro lado, los catálogos de exposición publicados por el museo se citan siguiendo las convenciones típicas, por autoría (en muchos casos los propios comisarios) o por el nombre del editor. El único catálogo que hemos consultado que no tiene absolutamente ninguna referencia a un autor o editor es el de la exposición *Archivos 1971-2002*, publicado en 2002 (y en consecuencia citado como "MNCARS 2002").

◆ 1.8. MATICES SOBRE ARTE, LO FEMENINO Y EL FEMINISMO

"Curadores y críticos han empezado a ver que el feminismo ha generado los impulsos artísticos más influyentes de finales del siglo XX y principios del XXI. Prácticamente no hay obra nueva que no haya sido de alguna manera influido por él. Cuando miras un Matthew Barney, básicamente estas viendo elementos robados del arte feminista, sin que hayan sido reconocidos como tales".

Holland Cotter (2007).

Marta Mantecón Moreno (2010b) escribe un artículo sobre arte feminista y de género en la España de los noventa que señala algo que conviene apuntar desde un principio: en este país ha habido, y posiblemente sigue habiendo, cierta confusión entre el arte creado por mujeres y el arte feminista. El artículo identifica ejemplos de exposiciones que se ubican en uno de esos dos postulados, y que pueden incluso tener misiones antagónicas entre sí, como los citados ejemplos de *Transgénic@s* (San Sebastián, 1998), y *Mujeres. Manifiestos de una naturaleza muy sutil* (Madrid, 2000). Partiendo de esta diferenciación, confusa o borrosa para muchas personas, Mantecón, explica el impacto negativo que ha significado, porque ha frenado una producción intelectual sólida y cohesionada sobre las mujeres y el arte nacionales.

Algunas exposiciones “de mujeres” se interpretan como propagadoras de los clichés y las construcciones tradicionales de lo femenino que contribuyen a la situación de desigualdad. Esta visión negativa del “arte femenino” ha terminado connotando negativamente la producción de artistas mujeres, causando cierta resistencia incluso entre artistas que quizás de otro modo hubiesen contribuido más vocalmente a la producción y exposición de arte feminista. Es decir, la denostación del arte hecho por mujeres ha resultado en una falta de interés y una falta de conocimiento hacia toda producción femenina, prejuicio que desincentiva una crítica constructiva de las obras, independientemente de si tienen o no contenidos feministas. “Hablar de mujeres no es garantía de hacer crítica feminista” (Diego 1996: 348). De hecho, se puede hablar en plural, de “los feminismos” (Gil 2011), dada la diversidad de posturas, algunas polarizadas entre sí, en este enorme campo de investigación. Ni la teoría feminista, ni el arte feminista, ni el movimiento feminista son homogéneos, ni mucho menos intercambiables entre sí o inherentes al arte creado por mujeres.

Otra cuestión que también puede parecer obvia pero que ha dado lugar a malinterpretaciones, surge cuando el protagonismo de la mujer sobrepone su apariencia a su sustancia, enfoque que incluso se ha disfrazado de feminista –a veces por desconocimiento– y que se encuentra en actas, artículos, libros o exposiciones cuyos títulos suelen empezar con la cansina frase “La imagen de la mujer en...”. Creemos que la temática de la mujer-objeto es interesante desde una postura crítica, como la que se ha tratado en varias exposiciones feministas desde los años ochenta (Deepwell 2006: 80), pero no se explora en este trabajo.

Además del estigma social dado a la apariencia superficial de las mujeres, está el de su trabajo, infravalorado en tantas ocasiones en un mundo donde el adjetivo “femenino” a menudo se usa cargado de connotaciones negativas. Más recientemente, la artista Itziar Okaritz ha dicho que “ser artista y feminista podía propiciar la exclusión de cierto público”, señal de que no se han dado grandes pasos en desmontar estereotipos negativos sobre el feminismo (Moya 2012: 5).

Mantecón observa otra consecuencia de esas líneas paralelas de arte de mujeres por un lado –visto con desprecio en muchos casos– y el arte feminista –que se quería alejar de la mala imagen que tenían las exposiciones de mujeres– ha sido la incapacidad de superar ese ninguneo asociado al arte “de mujeres”. La autora alerta de que aparcar en el olvido esas exposiciones está en contradicción con las reivindicaciones feministas de que las mujeres carecen de una justa visibilidad. Mantecón (2010b: 164) se pregunta si no sería más acertado efectuar una revisión crítica de todas estas exposiciones, por enojosa que parezca la tarea, y “aceptar que

son un producto generado por nuestro particular contexto y que [...] constituyen una parte a estudiar, analizar y revisar dentro de la teoría del arte feminista española”.

El feminismo ha sido la principal ideología revulsiva que ha contribuido al desplazamiento de un concepto de Historia con mayúsculas, relato unívoco e inamovible a veces llamado “historia oficial”, que estaba cimentado en la fragmentación y la carencia de mujeres (Mantecón 2011).

“La crítica feminista comienza una rigurosa labor de recuperación de figuras olvidadas, silenciadas por la sociedad en repetición. No obstante, y a pesar de lo positivo y necesario de esa estrategia revisionista, desde mediados de los setenta se observa una nueva intención de esa relectura de la historia. Ya no sólo se propone el alumbramiento de aquellos personajes *traspapelados* por una cultura masculina, sino que se intenta ir más allá al indicar también cuales son las condiciones d una determinada sociedad para que haya podido ocurrir ese *solapamiento* y sobre todo ampliar el conocimiento que tenemos del arte de una época a través de una concepción femenina, que no pretende únicamente reivindicar unos perdidos espacios lejanos, sino alimentar una complementaria contemplación del arte considerado *eminente* hasta nuestros días. En definitiva, iluminar lo olvidado y ayudar a la vez a explicar nuestro propio pasado” (Marzo 1991: 38).

En España el feminismo es un campo polémico, con muchas discusiones alrededor de sus inicios históricos o sobre posturas enfrentadas. Entre las cuestiones invocadas frecuentemente, destacan las quejas sobre la escasez de producción feminista nacional –teórica o práctica—, lamentaciones sobre el retraso en la llegada de ideas feministas, acompañado de críticas a un supuesto dominio de ideas extranjeras, o bien cuestiones sobre el olvido o borrado del asunto del imaginario colectivo.

Más allá de mencionar estas fuentes, no corresponde aquí recuperar toda esa historia, olvidada u obliterada, puesto que este trabajo no se propone historizar las múltiples etapas y saltos evolutivos del feminismo, ni la gran diversidad de expresiones y corrientes de pensamiento sobre género. Es más, si bien muchas investigaciones citadas aquí vinculan la actividad de artistas mujeres y la proyección de ideas feministas, el presente estudio no tiene por objetivo profundizar específicamente en el arte feminista, entendido éste como un arte de denuncia o de reivindicación. Más bien, observa al museo desde una perspectiva feminista.

La cuestión que interesa explorar es la presunta discriminación sexista en el mundo del arte. Estudios de todo el mundo han constatado una desproporción de artistas hombre frente a artistas mujeres en el sistema del arte, y en muchos museos el sesgo androcéntrico se extiende a las interpretaciones, comentarios y críticas, que califican

a las mujeres como subalternas (López Fernández-Cao 2013). Este trabajo pretende comprobar que los tratamientos dados a artistas hombres y mujeres responden a criterios justos, tanto en la inclusión de las artistas mujeres en las exposiciones del Museo Reina Sofía, como en el discurso alrededor de ellas. Creemos que más que obviar, invisibilizar u omitir el sexo de los creadores, lo correcto es simplemente no penalizar a unos u otras.

Partiremos analizando enriquecedoras investigaciones, principalmente nacionales, restringidas a la relación de la mujer-sujeto y el arte. El recorrido histórico que prosigue contextualiza el caso de España en los siglos XX y XXI, con atención a la experiencia de las artistas mujeres, sin olvidar a las historiadoras, galeristas, gestoras, comisarias, directoras de museos o críticas de arte.

2

PRECEDENTES: ARTE, MUJERES Y FEMINISMO EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XX

- 2.1. Artistas mujeres en la España finisecular y en las vanguardias
- 2.2. Las mujeres en el arte y el movimiento feminista durante la dictadura
- 2.3. La transición: ¿fin de las barreras a las mujeres?
- 2.4. Inicio de las exposiciones feministas en España
- 2.5. El impulso a las artes y la creación del Museo Reina Sofía

◆ 2.1. ARTISTAS MUJERES EN LA ESPAÑA FINISECULAR Y EN LAS VANGUARDIAS

La Subdirectora General de Promoción de las Bellas Artes, Begoña Torres González (2012: 24), lamenta que la presencia de la mujer creadora a lo largo de la historia apenas se ha considerado. Como demostración de esta falta de consideración destaca la exhaustiva aportación de Estrella de Diego (2009) al rescate de artistas mujeres españolas del siglo XIX, trabajo que indica desde su mismo título ("Cuatrocientas olvidadas y alguna más"), que hubo muchas más artistas de las que posteriormente se suelen recordar.¹⁹

Las mujeres del periodo decimonónico sí notaron su propia ausencia, por supuesto. Al haber comprobado que los museos ignoraban las obras de arte hechas por mujeres, desde mediados del siglo XIX hubo artistas mujeres que se agruparon para exponer sus trabajos en clubes, asociaciones y otras organizaciones. A finales del siglo XIX, en España se celebraban Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en las que participaban una minoría de mujeres, aproximadamente un 10%, casi siempre en calidad de "pintora de afición", no profesional (Muñoz 2006: 98). Y esa ínfima participación tiene una repercusión, puesto que precisamente las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes eran el único baremo de valoración de una artista, alega Torres González (2012: 27), sabiendo que en España el arte se regía por unos cánones academicistas que no llegaron a quebrarse, porque las vanguardias se truncaron con el estallido de la Guerra Civil, tras la cual empezó una larga época de regresión.

¹⁹ Durante su investigación hecha en la década de 1980, la autora notó algo chocante pero muy significativo sobre el trato dado a las mujeres: mientras descubría la realidad de las mujeres en el siglo XIX, pensaba "No han cambiado tanto las cosas..." (Diego 2009: 15).

Isabel Tejeda (2013) ofrece un excelente resumen del entorno de las artistas españolas del siglo XIX y primeras décadas del XX, en su capítulo *Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta*. Indica que la falta de acceso a los estudios ha sido una de las principales barreras para las mujeres.

Este problema es muy anterior, ya que la investigación sobre artistas del siglo XIX de Estrella de Diego (2009: 395-396) compara el panorama nacional con el de fuera: “Mientras en el resto del mundo civilizado las mujeres artistas se unían y formaban sus propias asociaciones sólo para mujeres y organizaban fiestas [...], en España se seguía discutiendo si la mujer debía o no ser educada”. Más de cien páginas de su libro se vuelcan al tema de la educación de las mujeres, incluida la educación artística, pero puntualiza que el problema nacional “no es sólo la educación de la mujer, sino más bien la mala educación generalizada en España que llega a ser aun más desastrosa en el caso de las señoras” (Diego 2009: 181). Un ejemplo de otra fuente ilustra esta afirmación, que perdura en el siglo XX. A la poeta Concha Méndez –“compañera de aventuras” de Maruja Mallo— de niña le dijeron que “las niñas no son nada”, tras lo cual Concha reflexionó sobre la educación que preparaba a los varones para los estudios superiores, y a las féminas para ser “esposas, mujeres de sociedad, madres de familia” (Ferris 2004: 86).

Fuera de España, otro caso ilustrativo de las cortapisas que limitaron el pleno desarrollo profesional de las artistas está en la escuela Bauhaus de Weimar. Tras la declaración de Gropius de que admitiría en ella a cualquier estudiante con talento independientemente de sexo o edad, en 1919 se matricularon ochenta y cuatro mujeres, y setenta y nueve hombres. Ante esta inesperada avalancha de mujeres, el director, que “temía por la reputación del centro”, empezó a poner limitaciones, como el de “recomendar” el taller de tejidos a las mujeres. En 1922 se matricularon cincuenta y cinco mujeres, treinta y cuatro en 1924, y veinticinco en 1932-1933 (Mantecón 2010a: 98).

Volviendo al ámbito nacional, en esta época de las vanguardias se crean organizaciones como la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (1918) y la Cruzada de Mujeres Españolas (1921), a cuyo pesar Margarita Nelken afirmaba en 1919 que la mayoría de las españolas eran “antifeministas” (María y Tejeda 2012: 58 y 62). Un resquicio de luz lo entreabre María Bolaños (2008: 355) al recordar que desde finales de los años 1920 surgen destacadas pensadoras y mujeres dedicadas al arte (Mallo, Blanchard, Moliner, Zambrano o Chacel). La aportación de estas personalidades al panorama cultural se amplifica con la contribución traída por las

mujeres extranjeras que se habían casado con intelectuales españoles que habían residido fuera de España. Bolaños admite, sin embargo, que esta mayor presencia femenina en círculos de élite no sirvió para cambiar la situación minoritaria de las mujeres en general.

La menor oferta educativa dada a las mujeres en tiempos pasados, entre otros factores, ha propagado la tendencia a asumir que apenas hubo artistas mujeres. Esto queda desmentido por Estrella de Diego (2009), y por Lea Vergine (2005), cuya importante contribución sobre “la otra mitad de la vanguardia” –la mitad femenina, se entiende– fue efectuada a finales de los años setenta para una exposición mostrada en Milán y en Estocolmo en 1980. Que ambos libros se hayan reeditado en la primera década del siglo XXI es señal de su continuada vigencia.

Varios textos en el catálogo de exposición de María Blanchard en el Museo Reina Sofía en 2012, concretamente los de Carmen Bernárdez, Griselda Pollock, Xon de Ros y María José Salazar, tratan el tema de las artistas vanguardistas olvidadas, en particular Blanchard, naturalmente, aunque ella no es la única artista mencionada. El ensayo de Griselda Pollock (2012b: 81-93) es el que más se extiende sobre las artistas olvidadas. Pollock revisa varias artistas olvidadas del siglo XX, además de varios textos previos que han contribuido a rescatar artistas mujeres de un olvido, incluido el de Lea Vergine apenas mencionado. El “olvido” de numerosas artistas no es nada casual, demasiadas voces coinciden en alegar que más que un olvido es un borrado provocado.

Griselda Pollock propone unos interesantes argumentos que sucintamente intentaremos condensar. Primero quiere hacer entender que la participación activa de las mujeres en la transformada sociedad de los años veinte fueron muchas más de lo que ahora creemos, debido, evidentemente, a su posterior invisibilización y olvido. Las vanguardias generaron tal energía, al ritmo de esa sociedad que de alguna manera empezaba de cero, que las mujeres no solamente no tuvieron su paso bloqueado, sino que vieron cómo su propia “otredad” las insertaba física y simbólicamente en la misma radicalidad del pensamiento vanguardista. No se tardó, sin embargo, en percibir un choque entre la igualdad que se estaba produciendo el mundo intelectual y cultural, y la tradicional visión de roles diferenciados para hombres y para mujeres. La pérdida de esta diferenciación jerarquizada sentó mal a los hombres que se sintieron amenazados por ello y que por ende se reafirmaron en desautorizar la “masculinidad” expresada por las obras de algunas de estas mujeres. La virilidad en el trabajo de las mujeres, por ejemplo en la pintura Blanchard, quedaba manifiesta en la potencia de su línea y el poderoso trazo en sus formas –copiado por

Juan Gris, incluso—. Griselda Pollock recalca que el ninguneo de las mujeres no lo provocaron los artistas hombres, sino los críticos, lo que aporta aún más credibilidad a su argumento, puesto que, ese momento era la época del “pleno apogeo del reinado de la crítica de arte” (Villa 2013b).

Gracias a las investigaciones de Estrella de Diego (2009) y Griselda Pollock (Bernárdez 2012) entre otras, se sabe aunque sea poco conocido actualmente el trabajo de las artistas mujeres en el siglo XIX o a principios del siglo XX, no en todos los casos fue siempre minusvalorado.

La socióloga Lourdes Méndez (2016b: 82) alega que el desconocimiento que prevalece sobre el trabajo de las mujeres en las vanguardias tiene su origen en que se dio poco valor a su contribución y han quedado olvidadas. Es un planteamiento lógico, que sabemos que es aplicable a décadas posteriores, cuando por ejemplo la artista Juana Francés es denostada por críticos de su época, como plantearemos en breve.

◆ 2.2. LAS MUJERES EN EL ARTE Y EL MOVIMIENTO FEMINISTA DURANTE LA DICTADURA

La situación de las mujeres empeoró con el inicio de la dictadura, régimen que se institucionalizó, estableciendo:

“un rígido sistema patriarcal que marcó la subalternidad de las mujeres mediante un nuevo orden jurídico que sostenía una jerarquía de privilegio masculino. El régimen estableció la desigualdad de género desde el propio Estado y su orden jurídico, pero también desde un sistema discursivo represor que se manifestaba desde diferentes instancias de poder. Franco puso en marcha una verdadera contrarrevolución de género que pretendía construir una nueva mujer para la España franquista. [...] Sin derechos, relegadas a la domesticidad forzada del hogar, las españolas fueron obligadas a permanecer bajo la permanente tutela masculina, sin identidad propia”. Mary Nash (María y Tejeda 2012: 45).

En el periodo 1939 a 1975 las obras de artistas mujeres constituyeron apenas el 10% de la totalidad exhibida, y además eran menos valoradas social y económicamente, a pesar de lo innovador de algunas de sus creaciones, alega Pilar Muñoz en *Mujeres en la producción artística española del siglo XX* (2006: 117). Esta autora se sumerge en publicaciones españolas, concretamente una colección de monografías de artistas publicada durante la década de los años 70 por el Ministerio de Educación y Ciencia,

que solamente incluye un 9% de artistas mujeres, de los 165 artistas contemporáneos totales (Muñoz 2006: 114).

Begoña Fernández Cabaleiro (2013) redacta un breve panorama histórico del comisariado y de la crítica durante la era franquista, señalando la escasez de instituciones para el arte, puesto que “hasta hace relativamente poco no había en España ni museos ni centros de arte contemporáneo” (Fernández Cabaleiro 2013: 65). De todos modos, parece ser que en España empezaron a organizarse las primeras exposiciones de mujeres allá por 1962, en Barcelona. En 1975 la Sección Femenina organiza en Toledo la exposición *La Mujer en la Cultura Actual*, exposición “de mujeres” de la que se burla la artista Paz Muro, por ver en ella demasiados clichés en torno al sexo femenino (Rivera Martorell 2013: 109).

Noemí de Haro (2013) hace un estudio sobre el mundo del arte durante el franquismo. En *Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo*, Haro cita el caso de la pintora informalista Juana Francés, cofundadora del grupo El Paso, y muchas veces omitida o posicionada en segundo plano en la historización del grupo artístico. Juana Francés incluso llegó a ser presionada para abandonar El Paso, alega Noemí de Haro. La carrera de la artista cayó a la sombra de la de su pareja, el pintor Pablo Serrano, algo habitual en la historia de muchas mujeres artistas, y tanto más durante la dictadura, cuando para las mujeres: “Conseguir pintar, exponer y ser reconocidas obligaba a jugar adaptándose a unas normas y escalas de valores patriarcales” (Haro 2013: 154).

El caso de Juana Francés es estudiado con detalle por Natalia Molinos (2010), quien documenta instancias del ninguneo machista que sufre la artista, quien precisamente pedía ser llamada pintor y no pintora, para disociarse de las críticas ridiculizantes lanzadas a las creadoras. Un crítico inventó el ficticio “grupo del ovario” para referirse a Juana Francés y otras compañeras de estudios (Molinos 2010: 7). Además de la vigencia de una crítica de arte patriarcal, el escaso éxito de Juana Francés frente al de sus coetáneos se explica con otras razones. Molinos postula que hubo una incomprensión estética de la obra de la artista (abstracción que en su momento pudo parecer incomprensiblemente ‘masculina’ para una mujer dulce y tranquila como ella). También influyó el propio comportamiento de Juana Francés, ya que puso su desarrollo profesional en segundo plano frente al de su pareja, algo habitual en ese momento histórico (Molinos 2010: 12).

A finales del periodo franquista, los datos genéricos no documentan la existencia de muchas artistas mujeres: “en 1972 solamente el 11% de las entradas del *Diccionario de pintores españoles contemporáneos* se referían a artistas mujeres” (Haro 2013: 154).

Algunas publicaciones de la época, por el contrario, transmiten impresiones muy diferentes, como es el caso del libro *Artistas contemporáneas en España*, de 1976, escrito por Raúl Chávarri. “Hoy ya no se puede hacer la historia del arte ni su panorama sin reflejar la aportación de las diferentes artistas”, decía el escritor apasionado por ver a su alrededor “el panorama de una presencia de la mujer en el arte a través de formas diferentes y siempre en la primera línea de la creación artística” (Chávarri 1976: 41). El autor derrocha tal entusiasmo por la vitalidad de la creación femenina y por los cambios sociales que la posibilitan, que apenas hay indicios de que escribe en el ocaso de la dictadura.

Chávarri no es ajeno a los condicionantes sociales que hacían difícil que una mujer pudiese librarse de la carga de las tareas domésticas, pero parece convencido de que estos escollos son más que superables, y que la tecnología será de gran ayuda (quizás no pensó en la ayuda que podrían brindar los hombres, si quisieran, y su predicción sobre la vida fácil que las máquinas iban a traer fue poco acertada). Es consciente de que algunas leyes penalizaban más a las mujeres que a los hombres: no podían divorciarse, el adulterio era consentido para los hombres pero no para las mujeres, y las mujeres tenían vedado cualquier puesto en el ejército y en la magistratura. Aún así, Chávarri celebra la posibilidad de que las mujeres sean funcionarias, políticas, y, por supuesto, artistas profesionales:

“En los siglos anteriores la presencia de la mujer se ha producido casi exclusivamente en la pintura y el dibujo; números reducidos de grabadores y escultoras han sido casi las excepciones que a lo largo del tiempo se han ido detectando. Pero en el siglo XX una nueva serie de características demuestran este nuevo talante revolucionario de la mujer que también se está expresando en la creación literaria en la vida social-económica, en la política y en general en todos aquellos aspectos en los que se desarrolla la civilización” (Chávarri 1976: 40).

Quizás el libro de Chávarri no tuvo suficiente difusión, y por ello algunas artistas que menciona no aparecerán en museos hasta el siglo XXI, o están todavía pendientes de ser consideradas por las grandes instituciones. Son muchas, no obstante. Saca a la luz, aunque solo sea por nombre, a más de novecientas artistas, principalmente

²⁰ En Estados Unidos en 1985, se publica otro diccionario de arte: el *Dictionary of Women Artists. An international dictionary of women artists born before 1900*, de Chris Petteys, recopila los nombres de 21.000 artistas mujeres nacidas antes de 1900 (Rivera Martorell 2013: 108).

españolas. Éstas son las protagonistas, ochocientas cuarenta artistas españolas, aunque no faltan menciones de mujeres activas en el panorama artístico europeo y norteamericano.

Si con la distancia del tiempo este libro parece adolecer de exceso de optimismo, o posiblemente de poco realismo respecto a las barreras que vivían las mujeres, se agradece la pasión con la que Chávarri se expresa. Y esto no es superficial. Chávarri está haciendo lo contrario que muchos de sus colegas que denostaron las obras de artistas mujeres. Si tantos otros críticos hubiesen abandonado sus prejuicios machistas, no hay duda de que las artistas mujeres estarían mejor integradas en el sistema del arte. Habrá posiblemente quien quiera reprochar a Chávarri una actitud condescendiente, ingenua o incluso poco crítica, pero no hay duda de que muchos museos solo han respondido al canon ninguneante, temerosos quizás de no encontrar suficientes textos, como el libro *Artistas contemporáneas en España* que apoyasen un criterio más abierto a las artistas.

El apoyo o supuesto apoyo por parte de algunos hombres al arte feminista o a las artistas mujeres es un asunto espinoso. Ha habido críticos que estaban convencidos de que apoyaban la causa feminista, como Thomas McEvilley en su conferencia "Currents and Crosscurrents in Feminist Art", de 1988. Sus argumentos, sin embargo, fueron posteriormente analizados por Mary Beth Edelson (2015), quien hace ver la condescendencia y los prejuicios de género que subyacen en el pensamiento de McEvilley.

En la lógica de Chávarri se detectan fallos, como son el no dar suficiente peso a la pereza, intelectual y física, por parte de hombres a implicarse en retirar las barreras que obstaculizan el avance de las mujeres, pero en conjunto y en el contexto de su época, el aporte de Chávarri nos parece un paso adelante.

Hay un detalle más del libro *Artistas contemporáneas en España* (Chávarri 1976) que llama la atención: las preclaras ideas del autor sobre las nuevas formas artísticas que posibilitan a las mujeres insertarse en el mundo del arte. Chávarri se refiere a los 'ismos' y a las vanguardias, pero sus intuiciones podrían explicar con igual acierto las nuevas formas artísticas, como la performance, de las que se valdrían poco después algunas pioneras artistas feministas (palabra que él no usa) para crear un arte subversivo.

Vemos un giro de 180 grados entre las innovaciones de las artistas de vanguardia que las insertan en dichos movimientos, y el efecto contrario para artistas feministas de los años setenta, cuyas innovaciones las alejaron de los museos. De hecho, varios textos sobre el arte y el movimiento feminista han enfatizado que para algunas

artistas mujeres era importante utilizar formas de creación diferentes a las hegemónicas, por una cuestión de principios. Esta actitud es una aportación política a la creación artística que da valor añadido a las obras.

Katy Deepwell (2006: 68) reconoce que la historia del arte feminista ha legado, entre otros aportes fundamentales, nuevos modelos de estudio y análisis comparativos de obras de artistas mujeres producidas en el seno de los movimientos, escuelas o grupos artísticos donde trabajaban con colegas varones. Pero desde otra perspectiva, se convierte en un arma de doble filo, al ser otro de los posibles frenos a la inserción de las artistas mujeres en el sistema del arte, en los casos de las artistas que crean obras con nuevas fórmulas creativas que no son consideradas arte, o arte de *calidad*, por las instituciones del sistema del arte en vigor, que rechaza esta producción alternativa.

El término 'calidad' fue el arma arrojadiza usada reiteradamente en los años ochenta y noventa del siglo XX, en los enfrentamientos críticos sobre las exposiciones multiculturales o activistas que se estaban haciendo en ese periodo. Es un término que en sí mismo se estaba 'reescribiendo', teniendo en un bando a los críticos que preferían el arte normativo, y en otro bando, Benjamin Buchloch entre ellos, a pensadores que entendían que la palabra 'calidad' se usaba como sinónimo de arte de la tradición europea, cuando su significado puede extenderse mucho más allá, tanto que el comisario Jean-Hubert Martin dijo haber retirado la palabra de su vocabulario (Reilly 2018: 110-111).

Rosa Olivares (2011: 8) reflexiona sobre esta cuestión: "Nunca he tenido muy claro si las mujeres no conseguimos triunfar, por ejemplo, en el mundo del arte, porque sufrimos una marginación desde el mundo de los hombres, o si, por el contrario, estamos automarginadas debido a que nos planteamos el juego de otra forma, tenemos otras ambiciones diferentes a las propuestas por un sistema hecho por y para los hombres". Interpelada, la artista Eugènia Balcells responde que el proceso creativo es el motor de trabajo de las artistas mujeres, y no la planificación estructurada de una carrera profesional, más propia de hombres:

"Las mujeres somos muchísimo más atrevidas, muchísimo más ambiciosas en el sentido de perseguir lo que realmente nos apasiona, nos interesa. [...] Las mujeres somos más atrevidas, no sé si más sabias, pero sí más atrevidas porque nos atrevemos a ir a las esencias, a jugarnos el pellejo hasta la última consecuencia. Conozco a varios ejemplos de esto, como Esther Ferrer, que es una corredora de fondo. [...] Es alguien que ha decidido que va a correr y corre, ya está, y se pasa corriendo sesenta años, toda la vida. Ese es el destino que hemos escogido: no competimos con nadie, no nos importa ni llegar antes ni llegar más tarde, ni

cuantos premios, no. Yo no hago de lo que hago una carrera, ni carrera de correr ni carrera profesional. No me considero una profesional, soy una perpetua y apasionada amateur que dedico todo mi esfuerzo a lo que hago porque me interesa lo que encuentro, me interesa el viaje” (Olivares 2011: 8).

La metáfora que propone Balcells, aunque llena de vitalidad, no deja de ser una generalización subjetiva sobre comportamientos masculinos o femeninos, pero que conviene tener presente a la hora de reflexionar sobre las causas de la infrarrepresentación femenina en museos y galerías.

EL MOVIMIENTO FEMINISTA en la DICTADURA

El movimiento feminista ha impulsado a las artistas mujeres de distintas formas. Por la aportación a nuevas formas de pensamiento y de crítica, ha posibilitado formatos artísticos novedosos y ha contribuido poderosamente a las reflexiones sobre el valor de las mujeres en la sociedad, y a su emancipación de diversas estructuras opresoras, sociales, institucionales o familiares.

Sin embargo, el movimiento feminista no llega a todas partes, y no tiene impacto alguno cuando no hay libertad siquiera para hablar de feminismo. Los climas represores no favorecen la divulgación de propuestas reivindicativas. En Europa la figura de la mujer creadora era excepcional, dice Torres González (2012: 24-27), pero aun siendo excepciones, las artistas mujeres eran más comunes fuera que dentro de España. Añade, en todo caso, que el germen político y creativo que aportó el feminismo tuvo cierto peso desde los años sesenta en adelante.

Para otras autoras, por contraste, los logros del feminismo tardaron demasiado en apreciarse. La historiadora Isabel Tejeda (2013: 199) expone que el estereotipo femenino decimonónico, poco emancipador, se revitalizó con nuevos impulsos durante la etapa franquista, y que la dictadura retrasó la situación de la mujer en muchos aspectos, incluida la concienciación feminista. La artista María Ruido cree no solo que la dictadura frenó la llegada a España de ideas feministas, sino que los movimientos feministas surgidos a finales de los sesenta vieron su energía dispersada porque las mujeres “dejarían en segundo plano sus reivindicaciones específicas para dedicarse a luchar contra el régimen franquista” (Aliaga 2004c: 65).

En la década siguiente, los años setenta, aparece la crítica de arte con perspectiva de género, llamada ginocrítica por Rocío de la Villa. La ginocrítica tiene el mérito de haber quebrado “la noción viril del genio artístico”, al tiempo que rescataba del olvido a artistas, permitiendo un merecido “reconocimiento de la autoría femenina” (Villa 2013b). En opinión de Villa, tras la aparición de la perspectiva feminista en el mundo

del arte, las artistas que “habían sido sepultadas por la historiografía misógina” consiguieron integrarse gradualmente en el relato de la historia del arte y de las instituciones museísticas, “aunque todavía de manera desigual” (Villa 2013b: 13).

Rocío de la Villa (2012: 119) también ha investigado la situación de las mujeres en la crítica de arte. Afirma que en la península ibérica son las críticas catalanas las que irrumpen en la década de los setenta, pero con desventajas respecto a los hombres. A pesar de la creciente difusión de la crítica de arte, la autora lista las muchas publicaciones nacionales, incluso recientes, que en sus secciones de crítica de arte han dejado de lado a las mujeres profesionales dedicadas a esta actividad intelectual.

Acercándonos a la actualidad, efectivamente se comprobará que las mujeres no han obtenido todas las ventajas que se esperaban del fin de la dictadura, a pesar de que a finales de los años setenta del siglo XX, el gobierno español, influenciado por las políticas culturales observadas en Francia, entendió la cultura como “una herramienta privilegiada para eliminar desigualdades” (Beirak 2012: 252).

◆ 2.3. LA TRANSICIÓN: ¿FIN DE LAS BARRERAS A LAS MUJERES?

“Las Primeras Jornadas de Liberación de la Mujer, celebradas en Madrid en 1975, dieron el pistoletazo de salida a la aparición pública del movimiento feminista en el Estado español” (Gil, 2011: 35).

En opinión de Mari Paz Balibrea, a partir de la Transición, en España se ejerció una estrategia para “convertir en uno los ámbitos o esferas diferenciados que hemos definido como de la cultura y la política, para así, con el argumento de la recuperación e integración cultural de los intelectuales exiliados a la joven democracia, construir discursivamente una clausura que salde también el tema de la República” (Schammah 2011: 420).

Hay quien propone que la etapa de la Transición dio un vuelco positivo al mundo del arte. José Luis Brea (2004: 7) dice que no es ninguna exageración hablar de un gran salto en el arte en la España democrática, que en pocos años paso de estar en “una situación raquítica y de total aislamiento frente a los circuitos internacionales del arte contemporáneo” a alcanzar una apertura poblada de personas cada vez más cualificadas y en todos los ámbitos artísticos: “museos, curadores dependientes e independientes, revistas, crítica y periodismo especializado, centros de programación

de exposiciones”, etc. La crítica de arte era una actividad poco divulgada hasta que a partir de la Transición empieza paulatinamente a publicarse regularmente en revistas especializadas y suplementos culturales de periódicos.

Begoña Fernández Cabaleiro (2013) hace hincapié en la instrumentalidad de las galeristas Juana Mordó, Helga de Alvear y Juana de Aizpuru, y valora figuras como María de Corral, Carmén Giménez, Victoria Combalá, Glòria Picazo, Rosa Martínez, María Teresa Blanch, Gloria Moure, Rosa Queralt, Rosa Olivares, Pilar Parcerisas, Aurora García, Alicia Murriá y Margarita de Aizpuru. A su vez, María Bolaños (2008: 450) celebra la pequeña pero combativa generación de mujeres que superó el lastre del conservadurismo social para sobresalir en su trabajo modernizando las estructuras artísticas españolas, destacando, por ejemplo, Giménez, Aizpuru, Corral, Moure o Alborch. A finales de los ochenta, emerge también una generación de artistas formadas en universidades, y la tímida presencia de una historiografía y teoría del arte feministas permitirán el desarrollo de una firme corriente feminista (Torres González 2012: 27).²¹ La artista Concha Jerez comparte sus recuerdos sobre el desarrollo del mundo del arte:

“En los años 80 el sistema del arte en España se transformó radicalmente a raíz del cambio político democrático, dominado por la escena madrileña. Abrieron muchas galerías de arte, algunas regentadas por mujeres prestigiosas que han dominado la escena galerística (centralista) madrileña desde entonces. Se creó la feria de arte ARCO por una de ellas, Juana de Aizpuru. Apareció la figura del comisario de arte, en un principio, de la unión de la crítica de arte de la prensa diaria con el mundo institucional”. Concha Jerez (Villa 2012: 111),

Ana María Díaz Monzón (2012: 16) coincide en todo ello: “desde los comienzos de los años ochenta y a lo largo de la década, se produce lo que podría denominarse una explosión de mujeres dentro del mercado del arte español, tanto pintoras como, en menor número, escultoras”. No por mucho tiempo, lamentablemente. Los numerosos casos de estudio de su investigación indican que esa potente presencia femenina se cohibe con un vacío informativo “hasta el punto de que, ya a finales de los años ochenta, en textos con intención de resumen de la etapa, apenas aparecían ninguna de las artistas” en su análisis, a pesar que todas fueron representadas por galerías de arte de Madrid a inicios de su carrera (Díaz Monzón 2012: 15).

Se deduce por la documentación aportada por Díaz Monzón que las mujeres tuvieron oportunidades para ejercer profesionalmente al iniciar el periodo democrático, pero

²¹ Torres González cita nombres interesantes como los de Eugènia Balcells, Esther Ferrer, Carmen Calvo, Elena Blasco o Susana Solano.

que tanto artistas como críticas de arte sufrieron barreras a estas actividades transcurrida una década. Rocío de la Villa (2013a: 254) apoya esta aserción, con el matiz de que algunas artistas de la generación de los noventa se perdieron de vista totalmente pero algunas tuvieron una firme continuidad.

Fefa Vila es una socióloga cuyas reflexiones y activismo la llevaron a la práctica artística, y es una voz importante de la teoría queer formulada en España. Ya en 1999 delineó el pensamiento político del feminismo radical de la segunda ola –el de los años setenta– en su artículo *Genealogías feministas. Contribuciones de la perspectiva radical a los estudios de las mujeres* (1999).²² En él Vila habla del borrado histórico de las mujeres, y de la importancia del feminismo para volver a darles valor, porque hay una “necesidad de narrar y hacer visible un pasado en femenino que sistemáticamente ha sido condenado al ostracismo intelectual –mediante la fórmula antinómica que se instaura entre el pensamiento y lo femenino– y al confinamiento socio-espacial –reduciéndolas al ámbito de lo privado” (Vila 1999: 44). Esta opinión la comparten muy vehementemente Rocío de la Villa y Susana Blas (RTVE 2018). Ballesteros (2016: 590) añade que el “arte legítimo” es una construcción social condicionada por la existencia de redes profesionales, al igual que el reconocimiento de lo que es y lo que no es merecedor de ser considerado “arte”.

Vila analiza las causas que han construido al sujeto femenino como un “sujeto silencioso”, es decir, aunque sea paradójico, como un “no-sujeto”, mientras que la historia de los hombres está bien documentada y tiene por protagonistas a varones, que en su historia, claramente, no se presentan como sujetos silenciosos o pasivos (Vila 1999: 44).

“De aquí que una de las tareas principales del pensamiento feminista, aun teniendo en cuenta la multiplicidad y dispersión de su corpus intelectual, será el deconstruir los discursos dominantes sobre los que ha vivido este enunciado «no-sujeto-femenino»; no sólo se reescribirá la historia, sino que a la vez se propondrán nuevos modos de pensar acerca de la cultura, el lenguaje, la ética o el conocimiento en sí mismo” (Vila 1999: 44).

Lógicamente, esa tarea no se puede acometer si no se da a conocer primero el pensamiento feminista. En España hay quejas sobre la escasez de producción feminista nacional –teórica o práctica–, críticas a un supuesto dominio de ideas extranjeras, o bien desacuerdos sobre el olvido o borrado del asunto del imaginario

²² Para prevenir confusiones, se señala que además de este artículo de Fefa Vila (1999), se citan en distintos puntos de este trabajo otras fuentes tituladas *Genealogías Feministas*, que son la exposición de arte abreviado con ese nombre, (*Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*) y su correspondiente catálogo (2013), y otras publicaciones con títulos similares (Patricia Mayayo: “Después de Genealogías feministas”, 2013 y Lourdes Méndez: “Genealogías excluyentes”, 2016a).

colectivo. Juan Vicente Aliaga (2004c) explora la cuestión del olvido o borrado del feminismo en su artículo *La memoria corta*. Considera que el contexto social español “alimentó el olvido de los estudios sobre el género en el arte”, y enumera los factores contribuyentes:

“la creciente despolitización avalada por el mercado y por la feria ARCO, de la mano de la vuelta a la pintura (y el culto al artista genio) que logró apadrinar ese marasmo auténtico que fueron los neo-expresionismos regresivos (la obra de Miquel Barceló es un buen ejemplo). La vinculación de esas estéticas conservadoras con el éxito económico dificultó la aparición de propuestas de talante crítico. Por otro lado, la crítica de arte española, embebida de un discurso formalista y universalista, amén de masculinista (y ello también afectó a las mujeres que ejercían la crítica de arte a las que daban grima los discursos feministas que consideraban etiquetadores) de vagas pretensiones greenbergianas, casi nunca se interesó por cuestiones de género o planteamientos políticos. La universidad permaneció, salvo excepciones, básicamente al margen de este tipo de estudios” (Aliaga 2004c: 66).

Hay una completa ausencia de publicaciones desde la perspectiva género entre 1987 y 1992, y, en definitiva, algo de disfuncional, declara Estrella de Diego, quien hace un resumen de la aparición y el desarrollo de una historia del arte feminista y los estudios de género en España (2009: 16-19).

Villaespesa (1993), Vila (1999), Aliaga (2004c), Mantecón (2010b) o Diego (2009), entre otras voces, han señalado lagunas de conocimiento y recordado textos y exposiciones sobre arte, feminismo y género que conviene seguir releendo incluso con urgencia, visto el pobre lugar que siguen teniendo las artistas mujeres en el mundo del arte.

La poderosa actividad de mujeres galeristas en las galerías y salas de arte de los años ochenta no equilibró el número de hombres y mujeres, puesto que no tuvo por objetivo dar apoyo a las artistas cuyas carreras eran más difíciles de hacer despegar que las de los artistas hombres. El índice del nº 44 de la revista *Lápiz* (1987: 4) introduce uno de los artículos con estas palabras: “Cada vez más la mujer ocupa un papel importante cualitativa y cuantitativamente en el mundo del arte: galeristas, conservadoras de museos, comisarias de exposiciones... Pero y la mujer como artista, ¿en qué situación se encuentra?” Pues no se encontraba, simplemente, argumentaba Esther Ferrer, autora del artículo de opinión introducido con esa frase. Ferrer (1987: 7) resiente la falta de voluntad en contribuir a dar visibilidad a las artistas mujeres por parte de las numerosas “mujeres galeristas, conservadoras, directoras de instituciones artísticas, críticas, comentaristas de radio, etc.”, quienes “desgraciadamente, la mayoría de las veces, parecen ser ‘la voz de su amo’, siguiendo con gran devoción las

‘consignas’ impuestas por esa ‘jet set’ artística dominada por los hombres, quizás porque efectivamente, reconozcámoslo –es más fácil abrirse camino en la jungla masculina si se cree o se aparenta creer en los mismo ‘dogmas’, se defienden las mismas teorías y se recurre a los mismos ‘valores seguros’”.

La artista Paloma Navares notaba con pesar una ausencia de mujeres en las exposiciones: “Somos poquísimas. [...] Hay muestras internacionales en las que entre un montón de varones aparece una sola mujer, y en España es todavía peor. No estamos en el mercado” (Antolín 1998). La experiencia internacional de la artista Esther Ferrer debió ser diferente, pues parece que en sus viajes debió encontrarse con pocas compañeras de profesión. Ferrer opinaba que “En el extranjero, la cosa no se presenta mucho mejor, en casos, incluso peor”, y para demostrarlo, lanzó unos cuantos ejemplos, “que serán pocas para no cansar al lector”, dijo la artista-autora, antes de terminar su artículo llenando el resto de la página con seis párrafos de datos sin tregua, en los que hace una lista de exposiciones y ferias de arte nacionales e internacionales sin apenas artistas mujeres (Ferrer 1987: 7-9).

En estos años en España, la actividad política adolecía de una lacra parecida: mujeres y organismos en posiciones de poder no se volcaron al unísono en dar apoyo incondicional a sus congéneres. Por ejemplo, tras la entrada del PSOE en el gobierno, se creó el Instituto de la Mujer en 1983, pero se hizo, según Silvia Gil (2011: 107) sin consultar con las militantes feministas y múltiples organizaciones del movimiento feminista, movimiento que así vio desplazada su legitimidad y que criticó una gestión partidista del Instituto, órgano ligado al llamado “feminismo de Estado” o feminismo oficial o institucional.

Naturalmente, la casuística española tiene sus particularidades, si bien en opinión de Tejeda (2013: 206), “toda la esfera artística occidental tuvo un acento profundamente misógino” durante las década de los ochenta. En el mundo del arte anglosajón, las exposiciones individuales de artistas mujeres eran toda una rareza antes de los años ochenta del siglo XX, dice Deepwell (2006: 67-68). Cuando la artista Ghada Amer estudió arte en Francia en los años ochenta,²³ se le prohibió la entrada a clases de pintura reservadas solo para hombres, un dato totalmente perturbador (Heartney et al 2013: 25). En los medios de aquí, artistas de la talla de Soledad Sevilla han compartido su impresión sobre las consecuencias de una batalla injusta: “Veo a mi generación bastante negativa, desilusionada” (Antolín 1998). Las artistas, como ya evidenciaba en las entrevistas del estudio de Díaz Monzón (2012), se sintieron más

²³ Ghada Amer se graduó en 1986 y obtuvo su título de Master en 1989 de la École pilote internationale d’art et de recherche Villa Arson, en Niza.

optimistas a inicios de la Transición que en sus postrimerías, mientras que la crítica de arte, que empezó a tener éxito al albor de los años ochenta, mantenía buenas perspectivas de futuro.

El final de la década de 1980 fue un buen momento para la crítica feminista, considera Estrella de Diego (2009: 22), paradójicamente, puesto que unas páginas antes, como ya hemos mencionado, la autora lamenta no encontrar en España ninguna publicación desde la perspectiva género entre 1987 y 1992. Lo importante, en cualquier caso, es que la crítica feminista, según de Diego, había cumplido su primer objetivo de rescatar artistas mujeres y detectar las deficiencias estratégicas del sistema de la historia del arte dejando paso para una nueva construcción de la subjetividad, tanto en artistas como en espectadores.

◆ 2.4. INICIO DE LAS EXPOSICIONES FEMINISTAS EN ESPAÑA

La España transformada por la democracia y el crecimiento económico se abre a nuevas posibilidades de producción cultural, empezando por la producción de espacios de arte. En el ámbito de la gestión cultural estatal, entre 1983 y 1985 las inversiones del Ministerio de Cultura aumentaron un 65,6%, destinando una significativa parte del presupuesto a museos y a la adquisición de obras de arte (Quaggio 2014: 287). En España nacieron siete nuevos museos de arte contemporáneo entre 1986 y 1995, para lo que se invirtieron más de 25.000 millones de pesetas en los contenedores arquitectónicos y más de 12.500 millones en adquisición de obras (Uberquoi 1995: 44).

Entrada la década de los noventa del siglo XX, aparte del nacimiento de muchos museos, aparecen varias publicaciones de arte relevantes, las primeras exposiciones colectivas de corte feminista y exposiciones individuales de artistas hoy ya consagradas como Marina Núñez, Eulàlia Valldosera, Cabello/Carceller, Victoria Civera, Elena del Rivero, Ana Laura Aláez o Susy Gómez, entre otras. (Torres González 2012: 27). Se considera que la exposición de Eugènia Balcells en el Museo Reina Sofía en 1995 coloca a la artista y al museo en el contexto internacional.

Quizás por estas pequeñas conquistas, se produjo cierto rechazo. Villa (2013a: 255) dice que denostar las exposiciones "de mujeres" fue una moda de los noventa, a pesar de lo rupturista de la generación de artistas que estaba en activo, y que en

cierto modo se benefició de las políticas del feminismo oficial que partían del Instituto de la Mujer, aun sin tener especialistas formados en materia de género.

El estigma de ser mujer y artista lo percibió la comisaria Isabel Tejeda al intentar organizar una exposición sobre identidad de género. Tejeda comentó que algunas artistas rastreadas para participar en su exposición *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*²⁴ de 1995, se negaron a ser incluidas, indicio claro del rechazo que puede causar la noción de cuotas de sexo, o la connotación peyorativa que se ha llegado a dar a la categoría "mujer artista". Y sin embargo, la propuesta de Tejeda no era una exposición pensada desde la paridad.²⁵ No operaba seleccionando a las artistas por su sexo: "Era una exposición de tesis sobre las cuestiones de género en el arte contemporáneo español mas reciente y quienes trabajaban esas cuestiones, tan en boga en aquellos momentos y aun ahora, eran fundamentalmente artistas mujeres" (Aliaga 2004c: 60).

La comisaria de la muestra explicó a las artistas que su objetivo era darles la palabra, y que no había para la exposición un discurso preconcebido que pudiese anular o cambiar el sentido a lo cada artista quiere expresar (Tejeda y Lastres 1995: 16). Es un comentario muy interesante porque nos hace ver que hay exposiciones en las que las decisiones comisariales sí hay intención de modular, desplazar o incluso cambiar el mensaje que quieren plantear los artistas. La forma de actuar en el caso de *Territorios indefinidos* nos parece muy loable, bastante singular, de hecho. La agencia que da Tejeda a las artistas para con sus obras, se amplifica aún más con la libertad de decisiones que se les da para autorrepresentarse en el catálogo. Se dio "la posibilidad de que cada una de las artistas tuviera un espacio propio en el que plasmarse. Aparte de a reproducción de la obra expuesta, cada artista contaba con una página en la que conformaba las palabras o imágenes que sobre ella misma deseara decir, [...]. ... el respeto a la multiplicidad de discursos era el punto del que partíamos" (Tejeda 1995: 16).

Nuevas formas de plantearse la creación de exposiciones emergen con la aparición de la museología crítica, a principios de la década de 1990. La corriente de la museología crítica propone que los museos deben ser lugares de conocimiento, catalizadores de pensamiento crítico por medio de propuestas interdisciplinares que

²⁴ Las artistas finalmente incluidas fueron: Pilar Albarracín, Amada Esteban y Bárbara Sebastián, Carme Saumell, Teresa Lanceta, Concha García, Isabel Villar, Patricia Gadea, Victoria Gil, Esther Mera, Ana Casas, Carmen Gandía, Mercedes Carbonell, Gema Intxausti, Olga Adelantado, Itziar Okaritz, Nuria Canal, Ana Busto, Alejandra Icaza, Elena Blasco, Nekane Zaldúa, Begoña Egurbide, Eulalia Valldosera, Begoña Montalbán, Marina Núñez, Paloma Navares, Ana Navarrete, Carmen Navarrete.

²⁵ Olga Fernández (2013: 110-111) aporta otras impresiones sobre *Territorios indefinidos* y el catálogo de la exposición.

realzan el valor de la educación y el aprendizaje interactivo en los museos. Esta visión más aperturista del museo fomenta las reflexiones sobre los discursos expositivos.

El discurso artístico feminista de la generación de los setenta y ochenta incidía en las políticas de identidad y la opresión de la mujer, explica Helaine Posner, mientras que la generación siguiente, la de los años noventa, buscó expandir las nociones de identidad personal en relación a la sociedad en toda su anchura, implicando cuestiones políticas de mayor espectro (Heartney et al 2013: 175-177). Por ello, desde los años noventa en adelante el feminismo se definió como un pensamiento plural, capaz de dar voz a reivindicaciones procedentes de distintos entornos socio-económicos y culturales.

Si Tejeda estaba al corriente de la evolución del feminismo y de nuevas corrientes museográficas, no lo estaba tanto el mundo del arte de España, que apenas había visto su primera exposición feminista. Un logro importante que podría calificarse de tardío. *100%* es el título dado a la primera exposición española considerada feminista, realizada en 1993 por el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (Villaespesa 1993).²⁶ Patricia Mayayo (2010: 97) explica la ironía del título: la cuota de representación femenina del 25% aprobada por el PSOE en su XXI Congreso de 1988. El sólido proyecto curatorial de esta exposición fue calificado como “intelectualmente muy serio, riguroso y magníficamente documentado” por Luis Francisco Pérez (2018: 263), quien retiene que esta muestra es no solo importantísima históricamente, sino necesitada de ser repetida en tiempos presentes, admitiendo que la exclusión de artistas mujeres de las salas de arte sigue vigente. Veinticinco años después, dice Pérez, convendría retomar los presupuestos artísticos, teóricos y sociales de la exposición *100%* en una versión actualizada. *100%*, incide, fue el primer intento en España “por mostrar una realidad creativa únicamente realizada por artistas mujeres”.

“Me parece que la revolución del siglo XX ha sido la revolución feminista”.

Esther Ferrer (Muriana 2017: 276).

²⁶ Comisariada por Mar Villaespesa y Luisa López Moreno, *100%* se expuso en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (23 septiembre - 7 noviembre 1993). Participaron 10 artistas mujeres de Andalucía: Pilar Albarracín, M^a José Belbel, Salomé del Campo, Mercedes Carbonell, Nuria Carrasco, Victoria Gil, Nuria León, Encarni Lozano, Pepa Rubio y Carmen Sigler.

◆ 2.5. EL IMPULSO A LAS ARTES Y LA CREACIÓN DEL MUSEO REINA SOFÍA²⁷

A finales del siglo XX, España, ya en crecimiento económico, impulsa la creación de museos y centros de arte y promociona la cultura con desaforada energía.

La actual sede del Museo Reina Sofía es el antiguo hospital de San Carlos, edificio cuya historia ha documentado Miguel Cabañas (1989). Su investigación cita a varios arquitectos involucrados en la concepción de un proyecto de hospital en la zona de Atocha, en Madrid, de los que actualmente queda recordado el arquitecto del siglo XVIII Francisco Sabatini, al denominarse Sabatini el edificio principal del actual Museo Reina Sofía.

No es pertinente resumir aquí los orígenes de los museos en España y la procedencia de las obras de arte en sus colecciones, que excelentes textos ya han dado a conocer (véase por ejemplo Vozmediano 1991; Bolaños 2008; Lorente 2008; Díez y Gutiérrez 2015). Sobre el museo que nos concierne específicamente, Martínez y Cámara (2012: 193-194) aportan una "Breve reseña histórica sobre el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y su colección" donde se detallan los tempranos orígenes de la institución y su colección desde la creación del precursor del Reina Sofía, el Museo español de Arte Contemporáneo creado en 1894.

En el ocaso del siglo XX, todo ese patrimonio se gestiona y organiza con deseo de renovación.

"En sociedades aún poco formadas culturalmente como la española, y con un mercado todavía no lo suficientemente estable en este terreno, hay ocasiones en que sólo el Estado puede llevar a cabo, por ejemplo, la creación de entidades de cierta envergadura para la promoción y difusión del arte contemporáneo, así como la organización de manifestaciones públicas de alta calidad y alto presupuesto encaminadas al mismo fin".

María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz (1989: 10).

El Ministerio de Cultura había trabajado a conciencia en el proyecto definitivo de la institución que se inauguró como Centro de Arte Reina Sofía (CARS) en 1986, y que unos años después fue convertido en museo nacional (MNCARS). La preparación incluyó un estudio del funcionamiento de importantes centros internacionales como el MoMA (Museum of Modern Art) y el Whitney Museum de Nueva York, el National Museum of Modern Art de Tokio, la Nationalgalerie de Berlín, la Kunsthaus de Zúrich,

²⁷ Recordamos que a lo largo de este texto usamos Museo Reina Sofía para referirnos a la institución cuyo nombre actual completo es Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

la Tate Gallery de Londres, el Stedelijk Museum de Ámsterdam, el Moderna Museet de Estocolmo y el Centre Georges Pompidou de París (Ait 2010: 140).

En palabras del actual director Manuel Borja-Villel: “En los años ochenta, el Reina Sofía fue el buque insignia de la cultura como herramienta modernizadora para las políticas socialdemócratas a la salida de la Transición. Supuso en cierto modo el disparador para la construcción de numerosas infraestructuras museísticas dedicadas al arte contemporáneo en toda la geografía peninsular” (Expósito 2015: 200). De los nuevos museos en España, el Reina Sofía se ha considerado el más importante en cuanto a arte actual, bien sea esto causa o consecuencia de que fue el que recibió más apoyo administrativo y económico para impulsarlo (Beirak 2012: 258). Se invirtieron 1.400 millones de pesetas en hacer operativo el viejo edificio donde se iba a ubicar el CARS. En respuesta al llamado “efecto Beaubourg”, el centro se conoció pronto como *Sofidú* (Quaggio, 2014: 315). Las referencias a museos de referencia fueron varias, Minguet (2003: 199) dice que el centro se creó con el propósito de convertirlo en “un MOMA para Madrid”.

Como ya indicamos, el CARS abrió en mayo de 1986, pero la organización de exposiciones de arte inicialmente corrió a cargo del Centro Nacional de Exposiciones (CNE).²⁸ Los principales objetivos del CARS eran los de difundir el arte moderno y contemporáneo internacional, recuperar la memoria histórica del arte moderno español y promover el arte emergente nacional (Ait 2010: 196). A pesar de una misión aparentemente tan bien pensada, este centro en el antiguo hospital de San Carlos abrió “sin programa definido y prácticamente sin fondos”, según Ferrán Barenblit (Minguet 2003: 199).

Carmen Giménez²⁹ dirigía el CNE, y fue responsable de la primera parte de la programación expositiva del CARS hasta la llegada del primer director, Tomás Llorens.³⁰ Se perfilaba una vocación innovadora en las muestras temporales programadas por el CNE y expuestas en el CARS, como la dedicada en 1988 a los fondos de arte minimalista de la colección del Conde Panza di Biumo, y que llevaría a que el editor Borja Casani comentara: “En aquella exposición, nuestra generación lo

²⁸ El CNE fue un organismo creado por el Ministerio de Cultura en 1985, en sustitución de la Subdirección General de Exposiciones (Quaggio 2014: 311).

²⁹ Carmen Giménez tuvo una educación y unas experiencias profesionales internacionales que la capacitaron para ascender en pocos años dentro de la jerarquía ministerial, y tras unos años de asesora de cultura del gabinete del Ministerio de Cultura, dirigió el CNE de 1985 a 1989. El CNE dejó de existir en 1996 (Beirak 2012: 259).

³⁰ Tomás Llorens, defensor de las vanguardias artísticas, fue el primer director del CARS, desde 1988 hasta diciembre de 1990.

aprendió todo”, recordándonos así el aislamiento cultural que aún afectaba a España (Seisdedos 2015: 133).

La mayoría de las exposiciones temporales realizadas por el CNE eran importaciones de exposiciones producidas por museos extranjeros, ya que Carmen Giménez entendía que el prestigio de lo foráneo era garantía de calidad y, sobre todo, transmitiría confianza a coleccionistas y otros museos (Ait 2010: 47). En 1987 se hizo la primera exposición de videoarte en España: el CARS importó una exposición del artista Dan Graham, proveniente del Museo de Arte Moderno de la Villa de París, y comisariada por su directora, Suzanne Pagé. Y es que España estaba en desventaja en el mundo del arte, tanto por la infraestructura artística aún en desarrollo, como por la insuficiente colección propia que pudiese equilibrar los préstamos internacionales.

Por ello, la CNE mostró exposiciones de colecciones privadas internacionales, si bien también organizó producciones propias, hecho destacado por Carmen Giménez como “uno de los logros del CNE, entre los que también contaba el creciente prestigio de España en el mundo del arte” (Ait 2010: 47). Las críticas halagadoras llegaron a raudales durante los primeros años de andadura del Museo Reina Sofía, y las pocas excepciones eran críticas que objetaban mayormente al gran énfasis puesto en arte foráneo, y a la presentación histórica del arte moderno español (Ait 2010: 196).

La programación del CNE estructurada por Carmen Giménez había marcado cinco líneas de trabajo: exposiciones históricas, exposiciones de arte español, exposiciones colectivas de arte contemporáneo, exposiciones de colecciones y convenios internacionales (Ait 2010: 45). Al final de su etapa, Carmen Giménez reconoció que su política expositiva no tuvo un criterio concreto, pero ese desorden trajo propuestas e información muy diversas, y el público español que se estaba abriendo a la democracia fue receptivo a un bombardeo cultural con distintos signos (Beirak 2012: 260).

En 1988, el CARS se había declarado Museo Nacional por real decreto, pero hubo que esperar a la incorporación de una colección propia para que pudiese denominarse Museo efectivamente. Por el Real Decreto 410/1995, la colección de arte albergada en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC)³¹ debe dividirse entre el Museo del Prado y el Museo Reina Sofía. Al Prado corresponden las obras de artistas nacidos antes de 1881 y al segundo las obras de los nacidos a partir de ese año. El proceso de

³¹ El MEAC de Madrid había sido creado por Real decreto en 1968. El primer director fue Luis González Robles, principal comisario estatal de arte contemporáneo durante los años 50 y 60, y promotor del Informalismo español (Marzo y Badia 2006: 11).

investigación necesario para el reparto de obras entre los dos museos tardará veinte años en completarse, por la intensa catalogación requerida, y sacando a la luz la pérdida de más de 50 obras (Riaño 2015; MdA 2016).

Desde 1988, bajo la dirección del crítico Tomás Llorens, el enfoque artístico del Museo Reina Sofía se encaminó a ampliar la comprensión de la modernidad histórica europea e hispanoamericana. Se mantuvo la importancia dada a las muestras temporales, por su impacto social y por el prestigio internacional que perseguía en ese momento la recién creada institución (Ait 2010: 212). No era una visión exclusiva de ese museo, informa Luis Francisco Pérez (2018: 115): “Durante la década de los ochenta, y con menos intensidad también en la siguiente, fueron muchas las muestras colectivas de arte que se realizaron en centros y museos de toda España”. Pérez lo atribuye no tanto a motivos artísticos sino a una imperiosa necesidad “educacional: había que recuperar el enorme vacío –ignorancia– que existía en el país en lo concerniente a la información y conocimiento de lo que se estaba creando, y contemporáneamente a nuestra propia realidad, fuera de nuestras fronteras”.

El CARS se había diseñado desde el comienzo como “un museo cosmopolita de arte moderno y contemporáneo, pero también un instrumento eficaz en la tarea de ‘simular’, mediar y crear una nueva imagen para España” (Brea 1999: 13). Se trataba no sólo de ampliar la oferta cultural nacional, sino también de generar “Marca España” mucho antes del nacimiento de ese concepto de *marketing* de Estado.

El edificio del CARS se reestructuró durante los dos años de dirección de Tomás Llorens, al tiempo que se fue conformando la colección. Reabrió en noviembre de 1990, con María de Corral tomando el relevo.³² El enfoque de Corral se declinará por la pintura abstracta, el minimal, la instalación y el vídeo creados en Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XX (Ait 2010: 501).

Durante la dirección de María de Corral, el museo recibió los fondos procedentes del MEAC así como el *Guernica* de Picasso, trasladado desde el Casón del Buen Retiro. Hubo la fortuna de que se legaron daciones y donaciones importantes, incluyendo obras de Joan Miró, Salvador Dalí, y los dibujos preliminares de la pieza clave: el *Guernica* (Exhibitionist 2013: 7-8). Heredó asimismo obras del antiguo Museo de Arte Moderno que estaban en los bajos de la Biblioteca Nacional (Martín Llopis 2003: 121).

Con todo ello, el 10 de septiembre de 1992 se inaugura formalmente la colección permanente, tras lo cual el centro de arte pasa a conocerse oficialmente como el

³² María de Corral López-Dóriga, segunda directora del CARS, ejerció desde finales de 1990 hasta 1994. Durante su mandato, “asumiendo la incapacidad de llenar ciertas lagunas, optó por la promoción y la incorporación a los fondos del arte más actual” (Beirak 2012: 261).

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Esta denominación, como señala Jiménez-Blanco (2014: 105), contiene “tanto el vocablo nacional como la advocación de la monarquía”. En otras críticas, el nuevo nombre del museo fue tachado de “habsburgo” (Marzo y Badia 2006: 11). Sin duda estas cuestiones inciden en las ideologías y enfoques que la institución transmite. Como es sabido, la situación cultural española “ha venido caracterizándose por una narración del arte contemporáneo interferida por las políticas oficiales” (Cearreta 2016). Ejemplo de la interferencia de la esfera política en las operaciones del museo es el cese de la directora María de Corral, acaecido por la polémica que suscitó una gran exposición colectiva, *Cocido y Crudo* en 1995.³³

La colección permanente abierta en 1992 tenía en ese momento un enfoque histórico que iba del cubismo al arte de los años setenta. Entre las casi ocho mil obras había muy pocas de los grandes artistas españoles, artistas “universales”, que a pesar de haber contribuido a la gran revolución artística del primer tercio del siglo XX, fueron “sistemáticamente ignorados, cuando no vetados, por las instituciones de nuestro país, no incorporándose a las instituciones públicas, hasta fechas muy recientes”, según Salazar (2001: 19). La presentación de la colección en ese punto seguía para Lorente (2008: 309) “un criterio cronológico, temático, espacial y de valoración específica de algunas individualidades”.

Pasado el espectáculo de estrenos de olimpiadas, ferias internacionales y museos nacionales en el año 1992, siguieron construyéndose y abriendo museos y centros de arte hasta el final de la década. En 1995 se inauguró el MACBA, primer museo público de arte contemporáneo en Barcelona y en 1997 el Guggenheim de Bilbao puso el broche de titanio a la etapa. Desde 1998, el Museo Reina Sofía dispuso del Palacio de Cristal, en el parque del Retiro, como espacio para ofrecer exposiciones, y tomaba la

³³ El comisario de la exposición *Cocido y Crudo*, Dan Cameron, cuestionaba que el mito de que empezamos siendo primitivos y acabamos civilizados y seleccionó a 50 artistas de 25 países de 5 continentes para tratar el tema del intercambio cultural colonial. Recordemos que en la década precedente hubo sonadas exposiciones donde confluían obras occidentales y no-occidentales: “*Primitivism*” in *Twentieth-Century Art* (MoMA, Nueva York, 1984), y *Magiciens de la Terre* (Centre Georges Pompidou, París, 1989). Sobre la controversia mediática, Dan Cameron expresaba en el diario *El País* su desilusión: “La exposición fue boicoteada hasta el punto de que el Ministerio decidió reemplazar a María [de Corral], poniendo a su paso a un funcionario anodino que asumió el papel de director 90 días antes de la apertura. Todos los programas educativos fueron cancelados, a un artista ruso le fue censurado su trabajo y otro (de Alemania) canceló su participación en la exposición dada la indignación y como un pequeño homenaje a María de Corral. De las muchas miserias que acompañaron a *Cocido y Crudo*, la que aún me quita el sueño 16 años más tarde fue la cancelación de la cena de apertura a los artistas, para amigos, comisarios y coleccionistas que habían viajado de todas partes del mundo. [...] se vieron obligados a pagar su propia cena tras la inauguración, algo que siempre será doloroso para mí. [...] este proyecto que consumió tres años de mi vida había sido arrojado al basurero de la historia del arte español” (El País 2008). La descripción de la exposición por el museo, como es lógico, no hace referencia alguna a los problemas. Se puede consultar en: <http://museoreinasofia.es/exposiciones/cocido-crudo>.

decisión de agrandar sustancialmente la sede central del Museo Reina Sofía: el arquitecto Jean Nouvel ganó el concurso para la ampliación en 1999.

Todo ello dio la impresión de que la cultura se instrumentalizaba como reclamo turístico, opinión que Marzo y Badia (2006: 8) sostienen, alegando que el uso de la cultura con fines comerciales o de regeneración no ha decaído con la entrada del nuevo milenio, y que las administraciones siguen fomentándola. Las guerras culturales fueron un fenómeno internacional que se empezó en los años ochenta, expone Manuel Borja-Villel, pero cree que en España la cultura sufre cierto desprestigio general, ya que solo se defiende su valor inmediato desde un punto de vista económico, "por su aportación al PIB" (Doctor 2015). Jorge Luis Marzo (2010) considera que la cultura en España está muy sesgada por parámetros diplomáticos, alegando que el 82% del presupuesto cultural nacional se destina no al Ministerio de Cultura, sino al Ministerio de Asuntos Exteriores. Otros piensan que el entusiasmo de la Transición tocó fondo:

"La famosa 'promesa' constituida por la proliferación de museos y centros en distintas ciudades españolas ha quedado muy rápidamente en nada: uno tras otro, y salvando honrosas excepciones, sus programaciones se han ido hundiendo en el clientelismo político local y la pacatería de la mirada historicista de sus directores, en general refractaria al presente y a la escena teórica e internacional, y consagrada a meras tareas recuperativas". José Luis Brea (1999: 13).

Otro toque de amargura, pasadas cuatro décadas desde la Transición, lo pone María Corral al recalcar la insuperable contribución de las mujeres al país en ese periodo, como gestoras y activadoras, pero que una vez estuvo todo en marcha, vieron como "ellos se quedaron con las sillas del poder" (Riaño 2016).

Este capítulo ha resumido la situación del sistema del arte y en particular de las artistas mujeres en España hasta el cambio de milenio. Los datos sobresalientes de los textos revisados han sido la dramática falta de igualdad de oportunidades tanto educativas como profesionales para las artistas mujeres prácticamente durante todo el siglo XX, y la reducida divulgación de ideas feministas en España. A partir de los años noventa ya hay una generación de artistas mujeres formadas académicamente, que empiezan a desarrollar carreras con prestigio internacional, y se realizan las primeras exposiciones de orientación feminista. En ese contexto opera el Museo Reina Sofía en el siglo actual, cuyo contexto abordamos a continuación.

3

CAMBIO DE MILENIO. LA MUJER Y SU CONTEXTO SOCIAL

3.1. Estudios sobre la presencia de mujeres en el sistema del arte del siglo XXI

3.1.1. La metodología empleada en estudios feministas: el peso de las cifras y estadísticas

3.1.2. El sesgo androcéntrico en museos españoles. Aportaciones de estudios previos

3.2. Las exposiciones como productoras de discursos hegemónicos o de igualdad

3.2.1. La comunicación sobre las exposiciones: las relaciones de poder en el lenguaje

3.2.2. La importancia de la elección de artistas. La responsabilidad del equipo de comisariado

3.2.3. Un microcosmos: el género en las exposiciones de fotografía

◆ 3.1. ESTUDIOS SOBRE LA PRESENCIA DE MUJERES EN EL SISTEMA DEL ARTE DEL SIGLO XXI

En el capítulo dos vimos que la segunda mitad del siglo XX dio origen al movimiento feminista y permitió algo de espacio institucional a las artistas mujeres. Hay que preguntarse si esas conquistas logradas a finales del siglo XX se mantienen en los primeros años del XXI. En España, el milenio se estrena con un dato que parecería corresponder a siglos pasados. En el año 2000, Carmen Laffón fue la primera artista plástica que ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, y la única desde entonces (Villa 2013a: 248).

En el contexto mundial, la reconocida comisaria Rosa Martínez siempre ha intentado mantener un equilibrio entre artistas hombres y mujeres. Es la única comisaria que ha conseguido exponer con éxito una bienal paritaria, en Estambul (1997), con un 60% de artistas mujeres y un 40% de artistas hombres (Deepwell 2006: 79). Fue un éxito que intentó repetir pero que vio bloqueado por las instituciones. Entrevistada en ocasión de su trabajo para la Bienal de Venecia de 2005 –en la que también trabajó María de Corral– Rosa Martínez percibía no tanto una discriminación sexista en el mundo del arte, sino un auténtico retroceso en la situación de las mujeres:

“Las Guerrilla Girls están contando el número de mujeres artistas italianas en los museos históricos en Venecia, cuántas están expuestas y cuántas en los almacenes. Están haciendo estos recuentos que a mi me parecen significativos siempre, y han hecho un cartel espléndido sobre la mujer en la Bienal de Venecia. Realmente ha sido un placer trabajar con ellas. Hay un problema en los últimos años con la presencia y continuidad de las mujeres en la producción artística, en el año 97 en Estambul no me fue difícil tener el 60% de mujeres, pero ahora en Venecia me ha sido muy, muy difícil” (Olivares 2005: 8-9).

En las páginas que siguen procedemos a observar la situación de las artistas mujeres en el siglo XXI, analizando estudios que alegan, con evidencia estadística, cualitativa y/o teórica, que el sexismo en el mundo del arte español no se detuvo con el fin de la dictadura, sino que hasta la década pasada por lo menos, la tendencia general desfavorece a las mujeres. Las investigaciones que se comentan han sido elaboradas por historiadoras del arte o sociólogas, y esta amplitud del campo disciplinar obedece a que sería poco coherente negar las fuerzas sociales que atañen la desigualdad de la mujer. Lo significativo es que el conjunto de textos que resumimos es una clara señal de que esta cuestión no es un objeto de estudio aislado y anómalo.

◆ 3.1.1. LA METODOLOGÍA DE LOS ESTUDIOS SOBRE ARTISTAS MUJERES

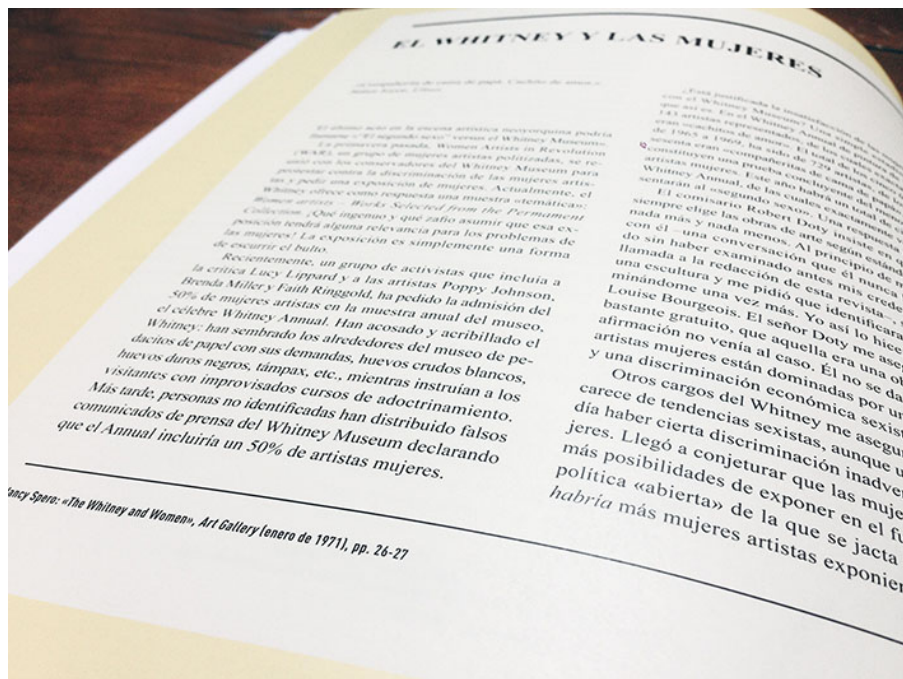
“Creo que la investigación empírica es importante para todo/as los feministas, en cualquier disciplina, no solo en el comisariado. Contar, es, después de todo, una estrategia feminista. He estado coleccionando estadísticas desde hace más de una década, las Guerrilla Girls desde 1984, Gallery Tally desde 2013 y Pussy Gallore desde 2014. Lo que está claro en todos estos casos es que cuanto más detenidamente examinas las estadísticas del mundo del arte, más flagrantemente obvio se hace que la mayoría de las exposiciones/galerías continúan presentando arte hecho por personas blancas, euro-americanas, heterosexuales, privilegiadas, y sobre todo, artistas hombre. [...] De ahí la necesidad de recordar al mundo del arte sobre estas discrepancias, porque el problema real es que el sexismo está tan imbricado in el tejido institucional, el lenguaje y la lógica del mundo del arte dominante que a menudo ni se nota. Pero ignorar el sexismo no va a hacer que desaparezca”.

Maura Reilly (Reilly & Perry, 2016: 49).

Llama la atención, como se constatará seguidamente, que una considerable cantidad de estudios sobre museos y mujeres del presente siglo basan gran parte de su análisis en datos numéricos (Martínez y Cámara 2012, Fernández López 2013,

Ballesteros 2016). Puede haber en ello influencia del legado de las artistas feministas que desde los años setenta han usando estadísticas como método de crítica institucional a los museos, señalando así la desigual representación femenina en los museos. Una de las primeras estadísticas blandidas por las artistas feministas norteamericanas de la segunda ola está fechada en 1969. Ese año, la exposición anual del Whitney Museum de Nueva York incluyó a 143 artistas hombres y 8 artistas mujeres, mereciendo un elocuente artículo por parte de la artista Nancy Spero, que se publicó en la revista *Art Gallery* en 1971, y cuya traducción al español se puede leer en un catálogo de exposición publicado por el Museo Reina Sofía (Spero 2009).

Página 112 del catálogo de exposición de Nancy Spero publicado por MNCARS, 2009



Fotografía de Cristina Nualart, 2018.

También en periodo de revueltas estudiantiles y feministas, en 1968, se fundó el colectivo estadounidense Women Artists in Revolution (WAR), que al año siguiente distribuía panfletos pidiendo responsabilidades por la falta de representación de artistas mujeres en galerías de Nueva York, solo un 3%, frente al 65% de mujeres en las escuelas de arte. Los datos estadísticos de la década siguiente no indicaban una particular mejora en la situación de las mujeres, según visibilizaban las conocidas obras gráficas de las Guerrilla Girls.³⁴ Otro colectivo, Pussy Galore, elabora

³⁴ El colectivo Guerrilla Girls empezó su activismo en Estados Unidos, pero después han evidenciado desigualdad entre artistas hombres y mujeres en Europa, por ejemplo en la Bienal de Venecia de 2005,

estadísticas de galerías estadounidenses con sesgo racial: solo un 21% de las galerías de Nueva York representan a algún artista no-blanco (Reilly 2018: 19).

En Europa, el proyecto/exposición *Servicio de Información* dio forma artística a la infrarrepresentación de artistas mujeres de la Documenta 9, de 1992 (Meta Bauer 1996). Hilary Robinson hizo en 2002 un repaso a la presencia de artistas mujeres en una revista de arte de Irlanda, *Circa*, que en los veinte años de su existencia no había conseguido ni un mediocre logro feminista según los recuentos hechos por la investigadora.

Tras publicar en 2007 un libro sobre artistas mujeres, Heartney et al (2013) observaron que el mundo del arte anglosajón había avanzado poco en igualdad de sexo, por lo que prolongaron su investigación y presentaron una segunda parte en 2013, libro que hacía algo que no había hecho el primer volumen. En la segunda parte de 2013, las autoras insertaron toda una variedad de gráficos constatando la (limitada) evolución desde los años setenta, de la desigualdad de género en universidades, bienales, galerías y bienales de importantes ciudades del mundo occidental.

También en 2013, la artista Micol Hebron lanzó su proyecto irónicamente titulado *Gallery Tally*,³⁵ que demuestra que menos de una tercera parte de los artistas representados por galerías estadounidenses son mujeres, y que en cuestión de género sigue habiendo un “problema real” en cuanto a ayudas, exposiciones, coleccionismo y crítica de arte (Reilly 2018: 19). Maura Reilly (2015) ha pasado su carrera abogando por un comisariado equitativo, y midiendo proporciones de artistas de diversas minorías en galerías y museos.

Desde otro hemisferio, desde Australia, también se hacen estadísticas de artistas hombres y mujeres, y se promueve el equilibrio de género en las exposiciones, equilibrio que para Burns (2016) es la señal obvia de un mundo del arte saludable. La décima Bienal Centro Americana celebrada en Costa Rica en 2016 no dejó de cuantificar los números de artistas hombres y mujeres, aun cuando Cynthia Ramos (2016) declaraba que los datos estadísticos, a pesar de parecer objetivos, no son “más que el reflejo de una realidad percibida desde un cierto ángulo”. En el cono sur la concienciación y el activismo están a la orden del día, como demuestran las más de 2700 firmas que ha obtenido el “Compromiso de práctica artística

que vio a estas guerrilleras disfrazadas de gorilas con pancartas de bienvenida: *Benvenuti alla Biennale Femminista*, con motivo de la pionera dirección de esa edición, primera con dos mujeres al frente. (Olivares 2005: 8-9).

³⁵ Se podría traducir como Galería Cuenta, o Galería Marcador.

feminista” redactado por la Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte (Nosotras Proponemos 2018), cuyo primer punto entre las 37 propuestas es:

“Promovamos, exijamos y respetemos la representación igualitaria en el mundo del arte (estratégicamente el 50% en lugar del actual 20%), tanto en las colecciones de los museos y otras instituciones culturales, como en las colecciones privadas, en las exposiciones colectivas, en los premios (paridad en la selección, la premiación y los jurados), en las ferias de arte, en las representaciones internacionales tales como las bienales, en las reproducciones de obras en libros y catálogos colectivos, en las tapas de las revistas, en los porcentajes de artistas en las galerías de arte.” (Nosotras Proponemos 2018).

Hay en esta abundancia de números en estudios feministas una señal del entrecruce del arte con otras disciplinas de las humanidades como la sociología o antropología. Sin embargo, el uso de cifras también constituye un aporte simbólico. Resquebraja ciertas nociones encarnadas en las sociedades patriarcales de que los hombres son más hábiles con las matemáticas que las mujeres, mientras que éstas hacen un mayor uso de una comunicación de apelo emocional (Villaespesa 1993: 20). Jugando con estereotipos que merecen una sacudida, se sugiere que los varones —dueños de lo racional y lo objetivo por lo menos desde la Ilustración (Godoy 2007)— no podrán alegar, ante tal evidencia numérica, que “no entienden a las mujeres” o que estas reclamaciones femeninas de justicia son producto de la histeria o de una subjetividad descontrolada. Bajo interpretaciones androcéntricas tradicionales, el uso de herramientas “masculinas” como son las cifras y estadísticas, aparte de ser más “científico”, sitúa el discurso en términos objetivos.³⁶

Ironías aparte, la trampa inherente a una separación artificial de disciplinas afecta a hombres y mujeres por igual, como observa Albert Meister al expresar su desconfianza de la supremacía de los discursos. “Toda nuestra cultura privilegia la palabra y la inteligencia verbal a expensas de la emoción y la sensibilidad”, dice, esforzándose para que en su entorno “quienes se expresan con las manos o con el cuerpo sean escuchados del mismo modo que los que hablan” (Meister 2014: 102).

³⁶ Las incoherencias de algunos “razonamientos” de la Ilustración respecto a las mujeres han sido elocuentemente descritos por M^a Jesús Godoy (2007: 41). Por su parte, Siri Hustvedt (2016: 343-346) observa una polarización entre las ciencias y las artes, sin caracterizaciones de género, que serían duras, en el caso de las ciencias, o blandas, en el caso de las artes. El resultante posicionamiento jerárquico es “ganado” por las ciencias, que se retienen verificables y rigurosas, algo que Hustvedt rebate con mucha lógica, explicando que las investigaciones científicas implican dudosas suposiciones epistemológicas.

Quizás, los estudios feministas que se apoyan en estadísticas están cobrando de nuevo auge porque la publicación de los resultados en los años setenta no tuvo el efecto deseado de eliminar la infrarrepresentación de artistas mujeres. De hecho, los escasos logros desde los años setenta en el mundo del arte son tan llamativos que varias feministas de la segunda ola ven signos de un retroceso en el momento actual.³⁷

“La igualdad entre hombres y mujeres no es solo una cuestión de cantidad, de números y porcentajes. Los números son importantes porque un déficit fuerte de un sexo en cualquier actividad humana es un indicador de que algún tipo de coacción estructural está determinando su exclusión o su sobrerrepresentación. La desigualdad de género es una cuestión de calidad, de qué carácter humano y qué visión de los fines de la vida se forjan cuando un género humano coloca a otro a su servicio”.

Ana de Miguel (2015: 319-320).

◆ 3.1.2. EL SESGO ANDROCÉNTRICO EN MUSEOS ESPAÑOLES. APORTACIONES DE ESTUDIOS PREVIOS

Casi veinte años después de la exposición *100%* en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, la mentada exposición pionera en España por su orientación feminista (Villaespesa 1993), el MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo) de León inauguró la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*,³⁸ comisariada por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga. Son asimismo quienes editan el recomendable catálogo de exposición con el mismo título, publicado en 2013, del que citaremos varios capítulos (Haro, Tejeda, etc.) a lo largo de este estudio.

³⁷ Una conferencia sobre la situación de la historia del arte feminista (*Women Artists in the Millennium*, universidad de Princeton, noviembre 2001), recogió opiniones de que se está produciendo el desmoronamiento del trabajo colectivo hecho en las últimas tres décadas para equilibrar mujeres, arte y poder (Nixon 2018: 131-132).

³⁸ El director del MUSAC, Agustín Pérez Rubio, alegaba que la institución venía construyendo desde sus inicios una programación centrada en cuestiones de género desde perspectivas feministas y queer, y por lo tanto la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* no era producto de una moda del momento (Aliaga y Mayayo 2013: 4). Sin embargo, no por haber hecho esta celebrada exposición, el MUSAC queda exento de críticas feministas. Un estudio ceñido a la comunidad de Castilla y León analiza el discurso sociopolítico del MUSAC, el Museo Patio Herreriano (MPH), y el Domus Artium 2002 (DA2, en Salamanca), constatando que hay una desigualdad de la mujer en estos museos. El autor examina las políticas de gestión y las leyes nacionales y regionales, para señalar entre las causas algunos vacíos legales y sistemas poco eficientes. Por ejemplo, 7 años después de la puesta en vigor de la Ley de Igualdad, sale la Ley de Centros Museísticos de Castilla y León (2/2014, 28 de marzo), con carencia de criterios de igualdad de género, por “desconocimiento –o desdén” (Mateo de Castro 2016: 536).

De dicho catálogo, comenzamos analizando el capítulo escrito por Olga Fernández López (2013), *El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa*. Este texto, además de tratar el arte feminista y queer en España a finales del siglo XX, analiza la presencia de artistas mujeres en salas expositivas de todo el país, basándose en una recogida de datos similar al de la presente investigación.

Bajo el marco de formulaciones filosóficas de Jacques Rancière –el reparto de lo sensible que también había interesado a Griselda Pollock (2012a)— Olga Fernández López explora las políticas expositivas de museos y centros de arte españoles, analizando las exposiciones de orientación feminista y queer realizadas en el país, con la sugerente intención de comprobar si esta temática realmente tiene, en la forma en la que se presenta en los museos, capacidad de disenso. La autora estructura su trabajo en la coyuntura de tres sucesos del siglo XX: los cambios que llevan el arte de a modernidad a la posmodernidad, el giro comisarial que consolida como autor a quienes planifican lo que se expone y cómo se instala una muestra (y desplazando a la figura del crítico de arte), y, más localmente, el intervencionismo oficial que afecta al sistema del arte español desde el estreno de la democracia. Reflexiona también sobre los públicos de los museos, y el rol de las instituciones en la generación de públicos y de espacio público.

Para Fernández (2013), la situación española desde la Transición en adelante está marcada por una intensa política expositiva que llegó con la democracia, antes incluso de que hubiese suficientes instituciones adecuadas, puesto que los museos referenciales no se crearon hasta la década siguiente. Asimismo, la autora observa ocasionalmente muestras de arte de la modernidad, donde la orientación expositiva obvia la gran carga política de muchas obras vanguardistas.

Un aspecto particularmente útil de su ensayo para nuestro estudio son las lógicas de las exposiciones, esto es, las fuerzas y motivaciones que impulsan la organización de exposiciones individuales o colectivas, temporales o permanentes, y cuáles son los efectos de mostrar exposiciones de uno u otro tipo.

Si bien hay instituciones que realizan exposiciones con intención política (en este caso, políticas de orientación feminista o de género), y que transmiten una autocrítica institucional al hacer visible estos temas, no son eficaces políticamente, expone Fernández, debido a que no transforman los problemas de base. Es más, en su opinión, algunas de estas exposiciones se ofrecen como un ejemplo voluntarista por el centro organizador, que con estos ocasionales actos compensadores redime su sesgo habitual (sesgo androcéntrico, se sobreentiende).

Compartimos esta impresión de que las instituciones buscan crearse una imagen empática, al tener ejemplos de ello en actuaciones concretas realizadas por el Museo Reina Sofía (como la ruta feminista que analizaremos más adelante). Algunas decisiones del museo, a nuestro parecer, son gestos aislados que terminan alimentando una percepción de la excepcionalidad no solo del arte feminista o queer, sino del arte hecho por mujeres en general.

Olga Fernández (2013) examina las condiciones que hacen que estas exposiciones periódicas con temas de género (calcula que aparecen una o dos al año), no descentran la institución que las organiza. Es decir, las exposiciones feministas no se posicionan como un “otro” enfrentado a lo hegemónico, sino que se incluyen en ese mismo centro ideológico. Quedando así encasilladas dentro del discurso de arte hegemónico, el museo que las organiza no se ve obligado a cuestionar siquiera si su discurso es, efectivamente, hegemónico. Fernández añade que la exposición feminista aislada resta prestigio a la institución, cuya voluntad de continuidad no es creíble si solo hace actuaciones esporádicas de este tipo. Sara Rivera (2013), como se verá, hará observaciones parecidas sobre la sala de arte feminista del Museo Reina Sofía, afirmando en que su impacto es mínimo debido a que el planteamiento crea una impresión de excepcionalidad (tanto las obras como sus creadoras serían excepciones a lo habitual). Bajo esa impresión, no hay posibilidad de que se incluyan en la narrativa androcéntrica dominante.

Opera en el conjunto de las instituciones, al parecer de Fernández (2013: 99), “una lógica minorizante donde cualquier sujeto de la diferencia es convertido en minoría y por tanto en excepción con respecto a un supuesto sujeto neutro y universal”. Esto es, hay una consecuencia social imposible de pasar por alto: las actuaciones feministas ocasionales en el museo no permiten que se desarrolle un público desacorde, con mirada crítica. En suma, las instituciones que critica la autora no fomentan “la construcción de una esfera pública de naturaleza inestable y antagonica” (Fernández 2013: 99).

Tras analizar los mecanismos empleados por los museos, Fernández llega a la conclusión de que, intencionadamente o no, han derivado en la práctica de políticas expositivas que favorecen la desigualdad de género. Ejemplos de estos mecanismos son: una escasez de exposiciones colectivas que equilibran a artistas hombres y mujeres, pocas monográficas a artistas mujeres, o exposiciones de artistas mujeres cuyas obras *site-specific* no se prestan fácilmente a una posterior itinerancia. Sumado a esto, los factores sociales heredados de épocas anteriores contribuyen a un entorno que dificulta el avance de las carreras de artistas mujeres.

Las dificultades son un agregado complejo, imposible de resolver con el parche de la ocasional exposición que se declara feminista o da preeminencia a las artistas.

En conclusión, la autora determina que los discursos feministas y queer en los relatos museográficos tienen un peso específico muy reducido, y que apenas sirven para replantear la forma de trabajar de las instituciones. Lo preocupante es que ni siquiera era necesario defender esta crítica al museo bajo un marco filosófico, ya que por sí solas las estadísticas aportadas evidencian una injustificable desigualdad de las mujeres. Analizando un total de 26 centros de arte de España,³⁹ la autora demuestra que:

“el 76% del tiempo de las exposiciones individuales en los museos analizados estaría ocupado por hombres artistas, lo que habla del sesgo genérico de las mismas. Este indicador puede ser atribuible a la asimetría histórica en el acceso al sistema de las artes, que hace que efectivamente haya menos mujeres artistas a lo largo del siglo XX, pero no sería aplicable a la producción artística de las dos últimas décadas, que debería ser el objetivo de los centros de arte contemporáneo”. Olga Fernández López (2013: 104).

En esta aseveración hay varias cuestiones de interés. Por una parte vemos que Fernández no cree que en pasado haya podido haber un significativo número de artistas mujeres, mientras que otras investigadoras piensan que sí las hubo pero se borró su rastro. Por ejemplo, Rocío de la Villa (2013b: 15), dice que en la última década ha sido frecuente “la omisión de la interpretación, valoración y difusión de la obra de la mayoría -de hecho, existente- de artistas mujeres”, sea cual sea su práctica artística. Sentimos tener que concordar con esto.

En la cita de Fernández aflora otra cuestión sobre el momento actual. No entra dentro de la lógica de la autora que los museos de arte contemporáneo expongan a menos artistas mujeres. Emplea la expresión “debería ser el objetivo”, asumiendo que el objetivo del museo es el arte contemporáneo, pero cabe pensar que el objetivo del museo puede *no ser* el arte contemporáneo en toda su amplitud (practicado por artistas actuales que son hombres y mujeres en la misma proporción). Es decir, Fernández no ha pensado que el objetivo de los museos podría ser el arte contemporáneo *masculino*.

De hecho, y confirmando los datos obtenidos por Olga Fernández, la presente investigación demostrará que las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía a

³⁹ Los 26 centros son: Artium, CAAC Sevilla, CAAM Las Palmas, CAC Málaga, Centro José Guerrero de Granada, CGAC, EACC Castellón, Fundación Tàpies, Fundación Miró, IVAM, Museo Esteban Vicente de Segovia, Patio Herreriano Valladolid, Laboral Gijón, Fundación Juan March Madrid, Centro Montehermoso Vitoria, CAB Burgos, La Panera Lleida, Koldo Mitxelena, CASA/DA2 Salamanca, Sala Rekalde Bilbao, MNCARS (Fernández López 2013: 104).

lo largo del siglo actual mantienen una acusada asimetría de género, incluso cuando exponen la producción artística de las dos últimas décadas, esas que, según acabamos de leer en su cita, pueden tener perfectamente un número igual de artistas mujeres que hombres.

Hay puntos de contacto entre la investigación de Fernández y otra firmada por Esmeralda Ballesteros (2016) con el título *Los números cuentan. Sub-representación de la obra artística de mujeres creadoras en museos y centros de arte contemporáneos*. Este ejemplar artículo también incide en la subrepresentación de artistas mujeres en el Museo Reina Sofía y otros centros españoles de arte contemporáneo, en este caso observando los años 2006-2011, explicando detalladamente la metodología empleada y adjuntando gráficos con los resultados.

Supliendo la (¿intencionada?) falta de fuentes oficiales o institucionales,⁴⁰ Ballesteros hace una aportación inédita con la elaboración propia del estudio numérico. Al abarcar más de veinte instituciones de toda la geografía española, en lugar de datos concluyentes la autora hace una estimación cuantitativa basada en un muestreo del 50% de la totalidad de las obras que exhibidas por estos centros de arte de vanguardia. El resultado medio es de un 80% de obra de artistas hombres y un 20% de obras de artistas mujeres.

Aunque contempla diversos escenarios, Ballesteros (2016: 586) advierte un patrón según el cual los centros más comprometidos con la paridad son: DA2 (Salamanca), MUSAC (León), ARTIUM (Vitoria) o CGAV (Galicia)⁴¹ mientras que los museos con más desigualdad de género son el Museo Reina Sofía, Guggenheim (Bilbao), Es Baluard (Mallorca) e IVAM (Valencia). Al igual que el estudio precedente de Olga Fernández López (2013), Ballesteros verifica la presencia de artistas españolas y extranjeras de manera separada. Ambas concluyen que las artistas nacionales son incluso menos valoradas que las artistas mujeres en general.

Ballesteros también presenta estadísticas diferenciadas para obras expuestas en salas de colección permanente y en exposiciones temporales: las obras de artistas mujeres constituyen el 18% de las colecciones permanentes, un 23% de exposiciones individuales y un 26% de colectivas. Por nuestra parte, el presente

⁴⁰ No existe en España ninguna estadística centralizada que informe sobre la distribución por sexos en este ámbito, si bien la Subdirección General de Museos Estatales encargó en 2012 un informe sobre museos que, “sorprendentemente”, al parecer de la autora, “no ofrece datos desagregados por sexo, una ausencia más que elocuente y una deficiencia nada inocente” (Ballesteros 2016: 578).

⁴¹ En dos instancias, el artículo de Ballesteros emplea el acrónimo CGAV para referirse, creemos, al Centro Galego de Arte Contemporánea, aun cuando en otros puntos usa CGAC. Suponemos que se trata de una errata.

trabajo de investigación no recoge datos sobre la colección permanente, precisamente por ser ya conocido su carácter masculinista.

De manera tentativa, Ballesteros propone algunas causas que expliquen la desigualdad constatada. Formula tres posibles interpretaciones que responden a los tópicos más frecuentes: se ha culpado a las mujeres: "ellas tienen una menor capacidad artística"; la tradicional división sexual de roles arrastra una inercia que el tiempo curará; o el sistema del arte maneja un sesgo androcéntrico que impide el paso a las artistas (Ballesteros 2016: 587). El primer punto es la justificación de la brecha explicada por el "discurso convencional, cuestionado pero no extinguido" de que muchas obras de mujeres no merecen estar en los museos por su inferior calidad. La autora desmonta esta suposición y la complementa con el segundo punto, el "discurso del conformismo", nombre que da Ballesteros (2016: 589) a la teoría de que la desigualdad actual es el coletazo final de una mayor desigualdad histórica que hizo que las mujeres fuesen minoría entre el total de artistas. Desacredita tal idea, pero constata una paradoja que se observa también en Europa, las mujeres son mayoría en las aulas de formación pero no alcanzan un rango de igualdad en el ámbito de la profesionalización.

En tercer lugar, Ballesteros, postula que puede haber un machismo institucional dentro del propio sistema museográfico que da reconocimiento al arte legitimado por instituciones de prestigio, haciendo difícil escapar del círculo hegemónico. Finaliza aportando datos sobre la sub-representación femenina en los patronatos de los museos, cuya presidencia "es abrumadoramente masculina".⁴²

Compartimos la esperanza de Ballesteros (2016: 581) de que la información que su estudio aporta sea el estribo para iniciar el proceso de "intervenir y subvertir las desigualdades evidenciadas". Sin embargo, estadísticas sobre la desigualdad de género en el mundo del arte no faltan, y no parecen haber tenido mucho impacto, si se comprueba que de los años setenta hasta la actualidad la reducción en la desproporción de hombres y mujeres es muy pequeña.

La disparidad de género es un problema duradero y persistente, si bien a menudo se manifiesta de modos más sutiles que con el opaco "techo de acero" que Tejeda (2013) ponía como metáfora del bloqueo dictatorial al avance de la mujer. Es preocupante tanto la escasa inclusión de artistas mujeres en las exposiciones, como también el tipo y la duración de las exposiciones, los mensajes que

⁴² Con una excepción, felizmente: la Junta Superior de Museos, Patronatos y Visitantes que regula los museos de titularidad estatal tiene una distribución paritaria: 13 hombres (59 %) y 9 mujeres (41 %).

transmiten los montajes, la ubicación de las obras, el lenguaje y las ideas en la comunicación de cartelas y folletos, etc.

Una activista de la inclusividad en los museos es Marián López Fernández Cao, que pone de relieve las carencias en el sistema de arte español que obstaculizan la igualdad de género, por ejemplo, la forma de abordar las explicaciones. Las instituciones, dice la autora, encuentran maneras de justificar la infrarrepresentación de mujeres en sus centros. Y no son solo los museos lo que causan preocupación. Otro es la educación, que Cao (2014: 93) denomina “la implacable máquina de borrar las huellas”, porque ni libros de texto ni museos han contribuido a una genealogía de aportaciones de las mujeres a la cultura.

Un ejemplo de ese borrado se encuentra en un libro de tan reciente publicación como el 2009. *El espejo del tiempo. La historia y el arte de España*, firmado por un noto catedrático, recibe una incisiva crítica, fundamentada como corresponde, por parte de Rocío de la Villa (2010), quien considera insostenible que un texto sobre el arte nacional excluya a artistas mujeres de todas las épocas desde el Renacimiento a la actualidad. En el libro no hay una mujer entre cincuenta artistas seleccionados. Este borrado es muy intencionado, argumenta la reseña, y además de resultar en una historización desfasada y paternalista, es un ejemplo del funcionamiento de la maquinaria hegemónica nacional, que va de la universidad a los medios, pasando por todas las instituciones relacionadas con el arte.⁴³

La catedrática de antropología social Lourdes Méndez ha publicado considerables artículos sobre el dominio masculino en el mundo del arte en la actualidad. A su parecer, los museos españoles tienen ingente trabajo que hacer para corregir el “inmenso sesgo androcéntrico que urge eliminar y que, al menos en lo que concierne al siglo XX, puede eliminarse comprando obra de artistas significativas que han formado parte de todos los movimientos artísticos del siglo XX” (Méndez 2011: 6). Añade que para realizar esa labor, la trillada excusa de falta de fondos no es válida, ya que además de poder adquirir obra “se necesita una contundente agencia feminista que, hoy por hoy, escasea entre los y las profesionales que ocupan puestos de dirección en centros y museos de arte” (Méndez 2011: 6). En

⁴³ El libro de más de 500 páginas comenta cincuenta obras de arte, sin que, efectivamente, ninguna sea de una artista mujer, motivo de la postura crítica de la reseña citada que aporta buenas razones para denunciar la omisión de varias artistas. Se podría añadir otra observación, basada en los temas seleccionados. Los capítulos no evitan algunos asuntos polémicos como la dictadura o los nacionalismos catalán, vasco y gallego (capítulo 38, pp. 388-399), pero no han abordado ningún tema relacionado con la experiencia femenina, ni la entrada de los feminismos, aunque hay capítulos titulados “el cambio social”, “visión de España”, o “la plenitud cultural de la España contemporánea”. Y sin embargo, Estrella de Diego (2009: 144) opina que “El feminismo en España es uno de los más fascinantes puntos en la historia de este país a partir del 68 y aun anteriormente”, y se refiere a 1868, no a 1968 como se podría pensar.

esto están de acuerdo Patricia Mayayo (2013) y Fernández López (2013), entre otras.

INVESTIGACIONES SOBRE ARTISTAS MUJERES EN EL MUSEO REINA SOFÍA

El apartado anterior hizo un comentario crítico de diversos estudios de género sobre exposiciones en museos de España. Ahora analizamos trabajos cuyo objeto de estudio es, al igual que el nuestro, específicamente, el Museo Reina Sofía.

Si bien es de carácter sociológico, por sus objetivos, el estudio más afín al nuestro es el de Yolanda Beteta (2013a), presentado en forma de ponencia en el Museo Reina Sofía durante el congreso “La mujer en el arte”, organizado por la Asociación Española de Críticos de Arte/AICA en 2013.

La investigación crítica de Beteta ha recolectado datos sobre artistas mujeres expuestas en el Museo Reina Sofía desde el año 2000. Esta acotación de tema tiene, lógicamente, muchos puntos de convergencia con el presente estudio, aunque hay algunas diferencias de método.⁴⁴

Beteta descubre aspectos que difícilmente se percibirían en una investigación puntual, como son las variaciones en el arco del tiempo en la redacción de la información divulgativa del museo. Tras analizar el lenguaje usado por el museo en dosieres de prensa y folletos, Beteta concluye que no hay una forma consistente de redactar el discurso divulgativo, puesto que a veces se utiliza el género femenino mientras que en otras ocasiones se recurre el masculino universal de la lengua castellana. Añade que algunos folletos “descontextualizan a las mujeres e invisibilizan su transcendencia en las corrientes artísticas” (Beteta 2013a: 133).

Por la brevedad de la comunicación, Beteta no propone suficientes ejemplos para fundar opiniones a favor o en contra de esta aseveración, pero en otro texto, dos conservadoras del Museo Reina Sofía consideran que es necesario “impulsar la coordinación entre el Ministerio de Cultura y los medios de comunicación de titularidad pública para mejorar el tratamiento de los contenidos culturales de

⁴⁴ Las diferencias de método conciernen principalmente la recogida de datos. Yolanda Beteta ha recogido información sobre artistas expuestos de las bases de datos del museo, mientras que esta tesis ha partido de las listas de artistas que el museo publica en su página web para cada exposición. Otra diferencia de método está en la manera de concebir la exposición individual. Beteta cuenta como exposiciones individuales las de los matrimonios León Ferrari y Mira Schendel (2009) o Rodchenko y Popova (2009), mientras que el presente estudio ha preferido considerar que dos personas que son pareja no son necesariamente un colectivo artístico único. En esta tesis, estos matrimonios se han contabilizado en la categoría: exposiciones colectivas con igualdad de género. Es decir, aquí sí consideramos como exposiciones individuales las dedicadas a un colectivo de artistas, como es el caso de Janet Cardiff y George Bures Miller (2014).

modo que la información sea plural y no exista la discriminación por razón de género en la cobertura informativa” (Martínez y Cámara 2012: 211). La presente investigación realiza un análisis de la comunicación del museo que encuentra algunos ejemplos de un tratamiento descontextualizado hacia las mujeres, algo que es problemático para Beteta, y también para las apenas citadas Martínez y Cámara.

La exploración de Beteta del archivo documental mantenido por el centro de documentación del Museo Reina Sofía para cada exposición (o casi) aporta datos útiles. Su indagación hace evidente que las exposiciones de mujeres tienen, por parte del Museo Reina Sofía, un seguimiento informativo menor que las exposiciones de hombres, es decir, no que no existan artículos de prensa publicados (se puntualiza que la autora no indica si los ha buscado y si efectivamente existen), sino que el centro de documentación no ha registrado tales publicaciones en 16 de las 33 exposiciones de mujeres (Beteta 2013a: 133).

Observa también que los fondos documentales indican un menor interés por parte de la crítica en escribir reseñas de muestras fuera de la sede central del Museo Reina Sofía: en el Palacio de Cristal, el Palacio de Velázquez y la Abadía del Monasterio de Silos (Beteta 2013a: 130). Esto sería una importante consideración para nuestro caso, si en las salas del Retiro se expusiese a más mujeres que a hombres, pero según las estadísticas extraídas para esta tesis, la proporción de tres cuartos de hombres y un cuarto de mujeres es la tendencia expositiva tanto en la sede central como en los palacios, por lo que la menor atención por parte de la prensa no es en perjuicio de uno u otro sexo.

Hay unos aspectos particularmente destacables de esta investigación que aportan más evidencia de sesgos de género: la medición de tiempos de exposición y la indagación cualitativa en los temas de las exposiciones colectivas. En el trabajo de Beteta, el análisis de la duración aporta un matiz ausente del presente estudio.⁴⁵ La autora mide los tiempos de exposición, entre 1 y 4 meses, y demuestra que el museo da una difusión más larga a las exposiciones masculinas. Por el contrario, el museo planifica un menor tiempo de exposición para las artistas mujeres, dándoles en media un mes menos respecto a las exposiciones de los hombres, dato que añade más evidencia a un tratamiento discriminatorio hacia las artistas por parte del museo (Beteta 2013a: 130).

⁴⁵ No obstante, la duración de las exposiciones se puede comprobar fácilmente con las fechas de exposición listadas en los documentos que aportamos anexos.

Asimismo, emerge de su indagación una desproporcionada escasez de artistas mujeres en las exposiciones retrospectivas históricas. Beteta (2013a: 132) postula que el museo “favorece la interiorización por parte del público de que las mujeres no realizaron aportaciones en la historia del arte de las vanguardias”, debido a la invisibilidad de las mujeres en las retrospectivas de movimientos y corrientes artísticas. Beteta cita el ejemplo de *La invención del siglo XX: Carl Einstein y las vanguardias*, exposición del 2008 que reúne 120 obras, ninguna de ellas creación de una mujer. Precisamos por nuestra parte que el catálogo lista 36 piezas de artistas anónimos de sexo desconocido (Fleckner 2009: 313-317).

En definitiva, la aportación de Beteta, si bien deja espacio para argumentaciones más extensas y una detallada exploración de los temas que toca, comparte y apoya los planteamientos que discurren por la presente investigación. Sería deseable que algunos de los ejemplos y valoraciones de Beteta estuviesen más desmenuzados para reforzar las conclusiones que se extraen, pero los resultados difícilmente permiten negar la existencia de discriminación de género por parte del Museo Reina Sofía, al parecer tanto en sus exposiciones como en su labor archivística.

Desproporciones de hombres y mujeres expresados en ciertos estudios pueden deberse a los sesgos o lagunas de la propia investigación. Los estudios comentados hasta aquí son a nuestro juicio trabajos sólidos y coherentes, que lamentablemente han demostrado que existe un sesgo de género en el mundo del arte y en museos y centros de arte nacionales, sin embargo, procuramos mantener una mirada crítica tanto a esos estudios como al propio.

Sabemos que hay medios de comunicación en los que las cifras estadísticas se usan en titulares “alarmantes”, escritos con una dudosa editorialización de los datos para intentar dar a entender que hay discriminación, aun en casos en los que en determinados espacios hay efectivamente menos mujeres, sin que eso sea evidencia de un tratamiento discriminatorio o diferenciado que impida su entrada. Estas consideraciones no se pierden de vista a la hora de hacer este trabajo.

◆ 3.2. LAS EXPOSICIONES COMO PRODUCTORAS DE DISCURSOS HEGEMÓNICOS O DE IGUALDAD

Francisca Hernández estudia la aplicación de una metodología de género en los museos, que a su parecer es necesaria. Considera que la metodología de género “ha de estar fundamentada en el deseo de construir una dinámica integradora

capaz de hacer desaparecer cualquier mecanismo de exclusión, desigualdad, discriminación u opresión de la mujer o del hombre” (Hernández 2018: 117). Se precisan, prosigue, dos actitudes críticas. La primera es revisar “los sistemas de catalogación, los criterios expositivos que se aplican y los textos escritos que acompañan los materiales expuestos” (Hernández 2018: 118). Con ese objetivo, este estudio entrelaza y compara los distintos resultados que irán emergiendo del análisis, que entrelaza continuamente métodos cuantitativos y cualitativos para construir un relato integrador.

◆ 3.2.1. LA COMUNICACIÓN SOBRE LAS EXPOSICIONES: LAS RELACIONES DE PODER EN EL LENGUAJE

“Por mucho que se trabajen los textos de exposición para que narren la complejidad del proceso, el comisariado es, hasta cierto punto, un ejercicio que aparenta haberse hecho sin esfuerzo”. Nat Muller (2016).

El aspecto cualitativo de esta investigación profundiza en los discursos del museo transmitidos en su comunicación pública, principalmente en lo concerniente a las artistas mujeres. Para esta investigación, la deconstrucción se efectúa cuestionando los presupuestos de la institución por medio de una lectura profunda de los textos que publica, extrayendo los postulados, las aseveraciones, las opiniones que se traslucen en ellos, así como las ausencias, lo que no se dice. Analizándolos, se podrá dar cuerpo al principal mensaje ideológico institucional, que es la impronta que la dirección del museo marca a través de la selección de exposiciones que realiza.

Cinzia Arruzza cree que el llamado “giro lingüístico” en gran parte del feminismo en las últimas décadas, que incidía en temas de lengua, cultura y relaciones interpersonales de poder, está perdiendo centralidad, y actualmente el punto de mira del feminismo está virando hacia fenómenos estructurales (Martínez 2018). Sin embargo, la importancia de la expresión lingüística sigue siendo objeto de estudio para Mary Beard (2017), como ya mencionamos en la introducción, donde también hicimos referencia al lenguaje inclusivo.

En una investigación sobre el Museo Reina Sofía, Yolanda Beteta (2013a) analiza el uso del lenguaje empleado en los textos del Museo Reina Sofía, encontrando en ellos un dominio del castellano con uso del masculino universal y muy pocos casos de un lenguaje inclusivo. En la presente investigación, como se declaró desde la

introducción, no se recogen datos sobre el uso del lenguaje inclusivo, por los motivos ya explicados. Los aspectos estrictamente lingüísticos de la comunicación del museo no son el foco de nuestro análisis, pero los matices semánticos, sin embargo, contienen una riqueza discursiva que fundamenta nuestra opinión, compartida con los casos de estudios que se irán desgranando, de que ciertos textos del Museo Reina Sofía se pueden calificar de misóginos o, como mínimo, carecen de actitudes feministas en su tratamiento de las artistas mujeres.

Compartimos en primer lugar unas observaciones genéricas sobre los títulos de algunas exposiciones temporales, que conciernen las relaciones de poder en las que lo masculino se posiciona en un lugar dominante. Se observa una cuestión jerárquica en la siguiente particularidad. En 2006, hubo una exposición que viró la convención de poner al hombre en posición inicial, era la muestra titulada *Anni y Joseph Albers*. No así en 2009, cuando abren dos exposiciones de pareja de artistas, un hombre y una mujer (las artistas son Mira Schendel y Liubov Popova).

Los títulos de las dos exposiciones ponen en primer lugar al varón: *León Ferrari y Mira Schendel* y *Rodchenko y Popova*, pero los folletos de exposición respectivos, al hablar de ambos artistas, van alternando el orden de citación de los nombres, apareciendo indistintamente Popova y Rodchenko o Rodchenko y Popova, o Schendel y Ferrari o viceversa. Es decir, aparte del título, hay una intención de no situar constantemente en lugar preferente al hombre, gesto de que la redacción de los textos conlleva por lo menos una mínima reflexión sobre el posicionamiento inherente al uso del lenguaje.

El posicionamiento de unas personas con otras en sus interrelaciones es una forma de asentar los discursos hegemónicos. La comisaria y editora del catálogo de exposición, Margarita Tupitsyn (2009: 12), alega que una fórmula eficaz para dar a conocer el trabajo de artistas mujeres que se practica habitualmente en exposiciones de arte contemporáneo es la de mostrar las obras de un artista consagrado junto con las de su esposa. Como crítica a este "cliché museístico", Tupitsyn pone al mismo nivel a los camaradas Liubov Popova y Aleksandr Rodchenko, para ella dos artistas igual de brillantes tanto en lo formal como en lo teórico, y en lo destacado de sus aportaciones a la modernidad rusa e internacional. Insiste en la intencionalidad que se ha puesto en ver a Popova como una artista de igual valía que Rodchenko, contando para ello con la ventaja de que Popova gozó de un unánime respeto profesional en vida. Al no haber sido ninguneada, no hay que "justificar" ahora su talento, ya que éste nunca se puso en tela de juicio. "Popova alcanzó uno de los contados éxitos que podemos encontrar

en la espinosa historia del arte femenino anterior a 1970, momento en que el movimiento feminista empezó a transformar el mundo del arte”, dice la comisaria (Tupitsyn 2009: 147).

En conjunto, en los textos del Museo Reina Sofía sobre sus exposiciones no se observan particulares sesgos de género, queriendo decir que no aparecen estereotipaciones sobre características supuestamente “femeninas”, del tipo que se usó contra las artistas mujeres, pero que al menos en esta institución han quedado fuera de uso. Por lo demás, la tónica es que no se haga referencia explícita al sexo de la artista. Con pocas excepciones, pues, esto sería una señal de que el museo trata a las artistas por el valor de su obra. Esto es gratificante, siempre que seamos conscientes de que el museo está dando un valor tradicional a la figura de artista. Algunas posiciones feministas desean ver en los museos una ampliación de la dimensión de lo que significa ser artista, alegando que desde el Romanticismo la figura de artista se ha construido en el imaginario occidental como un profesional, casi invariablemente varón, dominado por una genialidad que hace socialmente aceptables comportamientos especialmente individualistas y egoístas.

EL FEMINISMO EN LA COMUNICACIÓN DE LAS EXPOSICIONES

Otros matices que conciernen la redacción de los textos del museo es la mención misma del feminismo, y como se comunica la adscripción a esta forma de entender el mundo.

En 12 de los folletos o textos en red de las 337 exposiciones estudiadas se usa la palabra feminismo/feminista –o la expresión casi sinónima: políticas de género– en la mayoría de los casos simplemente de pasada: Patty Chang, *Mujeres Creando*, Hannah Hoch, *Primera generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, Amy Cutler, Nancy Spero, Dorit Margreiter, Rosemarie Trockel, Azucena Vieites, Tracey Rose, *Fotos & libros: España 1905-1977* (refiriéndose al feminismo militante de Colita, en contraposición a la temática de “la sumisión a la cultura patriarcal” de otros artistas que el museo ha tenido a bien exponer), Patricia Gadea, *Aún no: Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad* (refiriéndose a Martha Rosler), e Hito Steyerl.

Cuando afloran cuestiones feministas en los textos analizados, suele ser para que el museo indique un posicionamiento a favor de la igualdad y en contra de actitudes machistas. Tanto es así, que se diría que el museo quiere dar la impresión –como la que quiere dar la superestructura neoliberal, dicho sea de paso– de que la sociedad es igualitaria. “Hoy, como ayer”, dice Ana de Miguel (2015: 35), “uno de los

principales problemas del feminismo continua siendo el de hacer visible e injusta esta desigualdad para la mayor parte de la opinión pública”. Al fin y al cabo, la desigualdad de género tan reivindicada por colectivos feministas, no es necesariamente aceptada o conocida en toda su amplitud por la sociedad occidental actual.

Por ello llama la atención que el museo haga referencias a reivindicaciones feministas en menos de un 4% de las exposiciones, y lo que es más, éstas prevalecen en exposiciones de artistas del siglo XIX o principios del XX (Hannah Hoch, María Blanchard), o que trabajaron durante el franquismo (Colita), o en exposiciones de artistas del sur global (el colectivo boliviano Mujeres Creando o la sudafricana Tracey Rose). Queda implícito de este modo que el feminismo –o su precursor, 'los derechos de la mujer'— es necesario en el sur global o en tiempos pasados, pero no actualmente en occidente. La implicación que se desprende es que la desigualdad de género es algo primitivo, remoto, y que ya no es un problema real en el contexto euroamericano actual. Estos casos permiten al museo arrogarse una superioridad cultural y temporal, oponiendo la “igualitaria” sociedad occidental actual –inferimos— a la de regiones periféricas o de tiempos menos “evolucionados”.

Los discursos neomachistas tienen como núcleo de su posición minimizar la desigualdad en un tiempo pasado y remoto, o que la hay en otros países, pero para sostener que en España ya vivimos una auténtica igualdad” (Miguel 2015: 337).

Añadido a esto, se ha observado que los textos del museo más accesibles (web y folletos) restan énfasis a las intenciones feministas de artistas contemporáneas occidentales (Patty Chang, Sam Taylor-Wood), intenciones que son más evidentes en los catálogos de exposición del museo, textos más extensos que los folletos, naturalmente, o en las propias declaraciones de las artistas.

◆ 3.2.2. LA IMPORTANCIA DE LA ELECCIÓN DE ARTISTAS. LA RESPONSABILIDAD DEL EQUIPO DE COMISARIADO

“Los museos ofrecen representaciones acríticas, adoptando y reforzando las normas y definiciones corrientes en otros medios. Por selección, asociación e interpretación, los curadores ayudan a reforzar unos grupos de significados e ignorar otros” (Porter, 1988: 121).

Como observatorio social, los museos organizan exposiciones seleccionando artistas por medio de unos procesos muy diferentes a los de otros entornos laborales. Entornos donde las personas interesadas son quienes presentan sus candidaturas, sus solicitudes o sus currículums. Puede haber esferas laborales donde hay más hombres que mujeres porque ellos son los que llevan más años trabajando en ese campo y su experiencia les granjea más 'oportunidades'. El museo, sin embargo, no funciona con esos esquemas, sino que, a la hora de planificar sus exposiciones temáticas toma libremente sus decisiones sobre qué artistas incluir.

La elección de los artistas no depende de una convocatoria o concurso, sino por motivos decididos por cada equipo de comisariado, de ahí que en última instancia el museo es responsable de cualquier desproporción o desequilibrio entre artistas hombres y mujeres. Por ello es importante que el museo, en todos sus niveles, esté informado sobre la representación de grupos sociales que sus exposiciones transmiten, y que esté al día con cuestiones que conciernen el entorno donde está operando, cuestiones como por ejemplo, la agenda feminista, cuya carencia en los museos ha sido criticada por muchas investigadoras (Méndez 2011; Mayayo 2013; Fernández López 2013).

Esto no debe hacernos perder de vista las macroestructuras sociales que disuaden o desincentivan por medios que no son la discriminación directa, simplemente poniendo suficientes barreras para "cansar" a las participantes en la carrera al éxito, quienes optan finalmente por no participar.

Sean cuales sean los condicionantes sociales o el conocimiento o las actitudes individuales, en fin último, huelga decirlo, los equipos de comisariado son quienes eligen a los artistas que se ven en los museos, y que son responsables de los mensajes implícitos en dichas decisiones.

La responsabilidad de los comisarios se debe entender en el contexto del desarrollo de la profesión. A partir de los años ochenta del siglo XX el trabajo de comisariado adquirió una función cada vez más discursiva, debido a la creciente importancia de las exposiciones en el mundo global (Fernández López 2012: 52). La figura del comisario, no hay duda, goza de un protagonismo sin precedentes en el periodo que estudiamos. En opinión del comisario Carlos Basualdo (Kuoni 2001: 26) la importancia actual del comisariado se debe a la naturaleza inestable e intersticial de la profesión. Estas cualidades le confieren el potencial de hacer mella en la esfera cultural tanto o más de lo que antes lo podían hacer las prácticas artísticas.

Entre las celebridades del mundo del arte hay "comisarios estrella", pero su labor ha acarreado sonadas controversias. El galerista Karsten Schubert decía que los comisarios conciben a los visitantes como un reflejo de su propia imagen, visión que no era nada dinámica, sino pedante, conservadora y burocrática: "Los museos presentan sus maestros políticos como custodios de la cultura global.

En consecuencia, el museo se hizo súbdito del imperialismo" (Balzer, 2015: 30-31). El imperialismo quizás no es un periodo histórico pasado. La teórica de arte Irit Rogoff (2002: 68) opina que en Occidente perviven creencias sobre ciertas divisiones geográficas del mundo, por ejemplo las de las colonias o las de la guerra fría, que derivan de un sistema de creencias que hace varios siglos fue posibilitado por una supuesta ventaja histórica de Occidente, es decir, sobre un auto-atribuido desarrollo percibido como más avanzado frente al resto del mundo que era estanco o iba en retaguardia. Asimismo, Susan Buck-Morss menciona el año 1492, en el que un edicto papal da la soberanía del mundo a Europa. La filósofa ve claramente que las consecuencias de esa declaración no son formalidades legales y políticas, sino de pensamiento. Un pensamiento que durante quinientos años afectará a toda la especie humana:

"Es difícil encontrar consuelo en el hecho de que el eurocentrismo, un imaginario mundial de brutalidad sin par, necesitara una justificación ideológica, la mentira legitimadora según la cual la violenta explotación llevada a cabo por Europa era un proceso civilizador impuesto sobre un mundo incivilizado, la reafirmación de que esta dominación espacial era una temporalidad en sí misma, la implacable marcha de un progreso histórico hacia delante" (Buck-Morss 2004: 50)

Tampoco el geógrafo Neil Smith cree que esa sed de dominio geo-económico por parte del mundo occidental haya terminado. Es más, dice, desde los años 1980 ha sido reavivada bajo un nuevo nombre, el de 'globalización'. Este nuevo sistema de dominación tiene como objetivo el poder global por parte de las élites de todo el mundo, no solo de Occidente: "La globalización en su actual disfraz es un proyecto de clase tanto como de nación" (Smith 2006: 3).

Olga Fernández López señala que es en los años ochenta cuando se activa intensamente la deconstrucción de la idea del museo como espacio de conocimiento, poder y representación, lugar que produce y reproduce discursos hegemónicos. La antropología, la museología y los estudios culturales empezaban a cuestionar las políticas de representación, estudiando cómo las sistemas expositivos y la selección de piezas conllevaban una carga ideológica que

contribuía a la formación de identidades no occidentales y sus sistemas y valores (Fernández López 2014: 155).

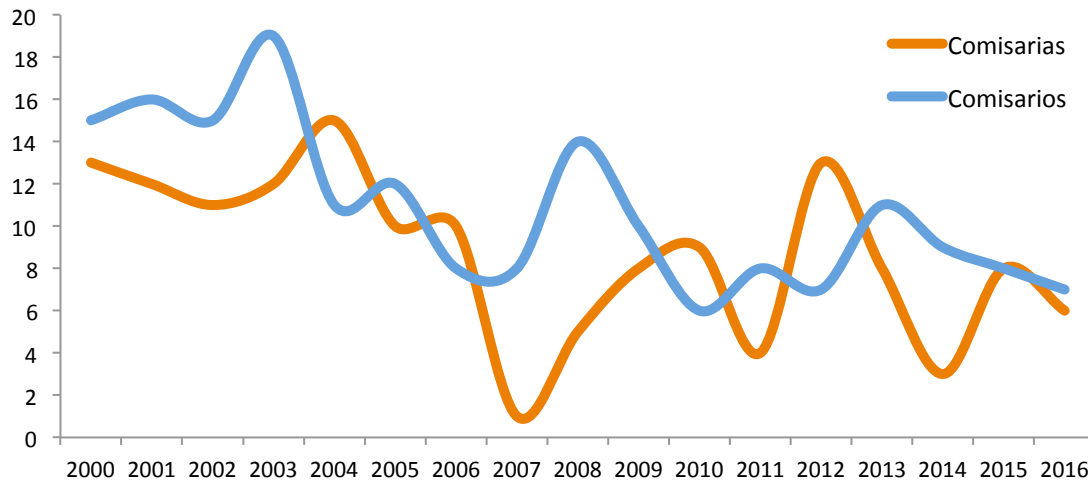
Ese cuestionamiento surge en parte gracias a algunas exposiciones realizadas en Estados Unidos y en Europa en la década de 1980, como son *"Primitivism" in Twentieth-Century Art: Affinities of the Tribal and Modern* (MoMA, 1984), *Lost and Found Traditions: Native American Art, 1965-1985* (American Museum of Natural History, 1986), *Magiciens de la Terre* (Centre Georges Pompidou, París, 1989) y *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, comisariada por Rasheed Aareen (Hayward Gallery, Londres, 1989).

La polémica que suscitaron varias exposiciones comisariadas para hacer gala de mestizaje o multiculturalidad, como ha explicado Thomas McEvilley (1992), uno de los principales agitadores de la controversia sobre *Primitivism*, hizo ver que el mundo occidental seguía perpetuando una visión hegemónica de sí mismo. Irit Rogoff (2002: 66) lamentaba que las instituciones culturales occidentales hicieron una transición de la exclusión a la inclusión, "de la xenofobia a la xenofilia en un tranquilo paso y sin deshilvanarnos de nuestras prácticas institucionales durante ese proceso". Rogoff argumenta que los museos, lejos de hacer autocrítica, han mantenido una creencia romántica de que basta insertar otras historias entre las grandes narrativas del Modernismo, haciendo oídos sordos al conflicto entre las culturas hegemónicas y las marginadas. Su crítica es que este modelo aditivo deja intacta a la institución, que en realidad no cambia, no replantea sus principios ni cuestiona su función.

Todas estas ideas sobre el comisariado tienen en común la premisa de que las exposiciones reafirman ciertas ideologías y puede adolecer de sesgos excluyentes, peligro que en nuestro análisis se enfoca en la exclusión de artistas mujeres o de perspectivas feministas. Los museos públicos, y los comisarios que contratan, tienen la responsabilidad de que las exposiciones no sean mera publicidad de la hegemonía dominante. El arte y la cultura, creemos, tiene que servirnos para poder cuestionar el orden establecido. Por ello nos adentramos en el tema del comisariado en el Museo Reina Sofía.

Para conocer mejor la manera en la que funciona la organización de las exposiciones que nos incumben en el Museo Reina Sofía, compartimos unos datos extraídos de nuestro análisis.

Gráfico 1: PRESENCIA DE COMISARIOS/AS, MNCARS 2000-2016
Evolución de la cantidad de hombres y de mujeres en los equipos de comisariado



Fuente: elaboración propia

Hay un 14% de exposiciones temporales en el Museo Reina Sofía de las que no aparece información sobre el equipo de comisariado. La inmensa mayoría de estas son exposiciones de los programas Producciones o Fisuras, o exposiciones en el Palacio de Cristal, es decir, son las exposiciones que no necesitan una figura de comisariado porque el museo ha encargado una pieza directamente al artista.

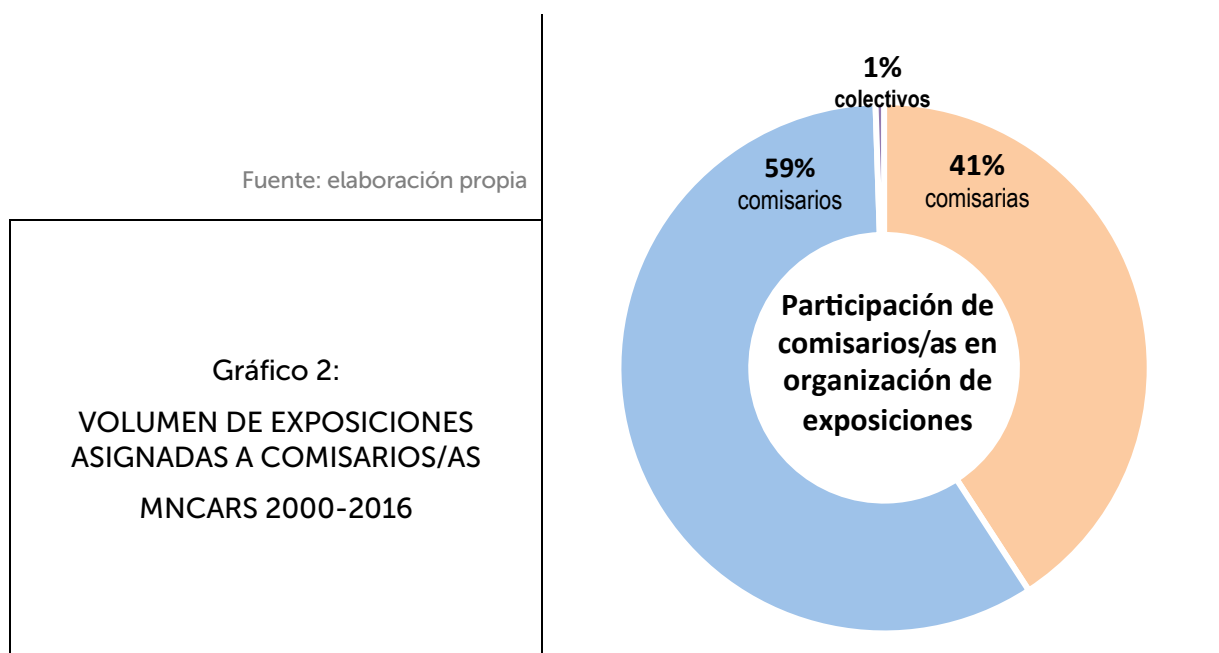
También se dan casos de artistas que quieren tener cierto control sobre cómo se presenta su obra (o junto a qué), y actúan como comisarios. Es el caso de Luis Gordillo, que comisarió su propia antológica en 2007, o la exposición del 2012 de Rosemarie Trockel, artista que participó en el comisariado de su exposición "individual", incluyendo obras de artistas poco reconocidos. Estas exposiciones son casos particulares. Hay cerca de 300 exposiciones hechas en el Museo Reina Sofía que sí han necesitado una planificación y selección de obras por personal especializado.

La mayoría de las exposiciones se han encargado a una sola persona, pero las exposiciones grandes suelen ser un trabajo de equipo. Los comisarios son personal del museo o de otras instituciones (cuando se crean exposiciones en colaboración, por ejemplo, entre el Museo Reina Sofía y Tate Modern o el Museum of Modern Art de Nueva York), o bien comisarios independientes. Entre 2000 y 2016, hay dos exposiciones en las que se ha encargado el comisariado a terceros que no eran una

figura individual, sino que fueron colectivos (la asociación MAV [Mujeres en las Artes Visuales] y el grupo de investigación latinoamericano Red de Conceptualismos del Sur).

Dada la perspectiva feminista que se aplica a este estudio, hemos tomado nota de los responsables de la organización de las exposiciones temporales para tener datos sobre la participación de hombres o mujeres en esta importante labor. Los datos señalan una mayor presencia de hombres, y no solo eso, sino que los comisarios hombres tienen más oportunidades de organizar varias exposiciones, hasta cinco o seis, en un mismo año, cosa que sucede con menos frecuencia en el caso de las comisarias, cuyos servicios son solicitados, en media, una o dos veces.

En total, hay un 55% de comisarios hombres y un 44% de comisarias (siendo un 1% las exposiciones de los dos colectivos mencionados), pero el volumen de exposiciones evidencia otro reparto. Se observa que la organización de muestras recae sobre varones en un 59% y en mujeres un 41% de los casos (gráfico 2).



Con la excepción de Lynne Cooke, vicedirectora y comisaria jefe del Museo Reina Sofía del 2008 al 2012, que se estuvo a cargo de quince exposiciones, generalmente los hombres realizan más exposiciones que las mujeres. Parece ser que a ellas se les encarga menos frecuentemente organizar exposiciones de manera repetida. Entre el personal del museo, por ejemplo, María José Salazar

realiza cinco exposiciones en la primera década del siglo.⁴⁶ Más adelante, entre el año 2008 y el 2016 Rosario Peiró colabora en el comisariado de cuatro exposiciones, mientras que en el mismo periodo el subdirector João Fernandes pone su nombre a catorce, y Manuel Borja-Villel a dieciséis.

De hecho, el actual director toma mucho control de la programación, incluso demasiado, sugiere Riaño (2017), ya que el equipo de conservadores del museo ha intervenido muy pocas veces en el desarrollo de muestras, solo una vez en siete años, mientras que el director ha comisariado diez. Sea o no en detrimento de otros profesionales del museo, según se interprete la crítica de Riaño al director, es evidente que las demás personas que organizan las exposiciones no las crean a su gusto, sino respondiendo a los requerimientos y condicionantes del museo.

La representación de comisarios hombres y mujeres nos permite formar una idea general de la gestión del Museo Reina Sofía. La visión a vuelo de pájaro de la distribución del trabajo de comisariado no ha indicado datos alarmantes de discriminación de género, y eso es un buen comienzo. Aunque hay menos mujeres ejerciendo el rol de comisaria, celebramos que estas cifras significan que hay paridad técnica en la labor de comisariado del museo. Esto no implica que las comisarias organicen exposiciones desde una óptica feminista, bien porque el museo no les da libertad para ello, o bien por su propia postura ideológica.

Ante todo, es incuestionable que las mujeres pueden ser partícipes de favorecer el dominio masculino. Galerías internacionalmente reconocidas de España y de Inglaterra, que están dirigidas por mujeres, tienen asimetrías en su representación de artistas que favorecen a los hombres (Méndez 2011: 162). En el Museo Reina Sofía se dan casos de comisarias que han realizado exposiciones con total dominio masculino. Sirva como ejemplo la exposición colectiva *Los humoristas del 27* (2002), comisariada por Patricia Molins, o *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo* (2010), comisariada por Julia Robinson con un 92% de artistas hombres y un 8% de artistas mujeres.

Recordando que el museo tiene una representación casi paritaria de comisarios y comisarias, son numerosas las comisarias de exposición que, sin posicionarse explícitamente como autoras de exposiciones feministas, se han expresado sobre la invisibilidad de la mujer en los museos, y varios comentarios de esa índole aparecen en los catálogos de algunas exposiciones estudiadas. Por el contrario, en los textos

⁴⁶ No hay datos sobre las preferencias de trabajo de cada funcionario del museo, pero más allá de su contribución a la organización de exposiciones, M^a José Salazar está considerada una de las más prolíficas productoras de catálogos razonados en España, libros de investigación que requieren de intenso y lento trabajo (Vozmediano 2018).

del Museo Reina Sofía no se ha encontrado un comisario varón que se pronuncie sobre la ausencia de mujeres como un problema singular a resolver, del que se deben asumir responsabilidades. Lo que no les impide criticar, a veces, el machismo que han sufrido artistas mujeres sobre las que escriben, cosa que hace, por ejemplo, Juan Vicente Aliaga (2004b).

Señalamos que dos conservadoras del Museo Reina Sofía, Martínez y Cámara (2012: 209-211), están al tanto de la infrarrepresentación de artistas mujeres en los museos, y recomiendan “la incorporación de profesionales especializados en teoría del arte desde una perspectiva de género en los organigramas de Museos y Centros de Arte de titularidad pública a nivel estatal, autonómico y local”.

Hay comisarios varones, feministas más o menos declarados, que contribuyen a la visibilidad de la mujer, con ejemplos en España como Xabier Arakistain, a quien el Museo Reina Sofía no ha encargado ninguna exposición. En este museo, el comisario Rafael Doctor ha sido quien más ha procurado integrar a las artistas mujeres en la programación durante su periodo a cargo del Espacio Uno en los años 2000 y 2001. En capacidad de comisario independiente, Juan Vicente Aliaga es autor de las exposiciones individuales a Pepe Espaliú (2003) y Hannah Hoch (2004) en el Museo Reina Sofía, y nos parece la voz masculina más feminista que ha contratado la institución.

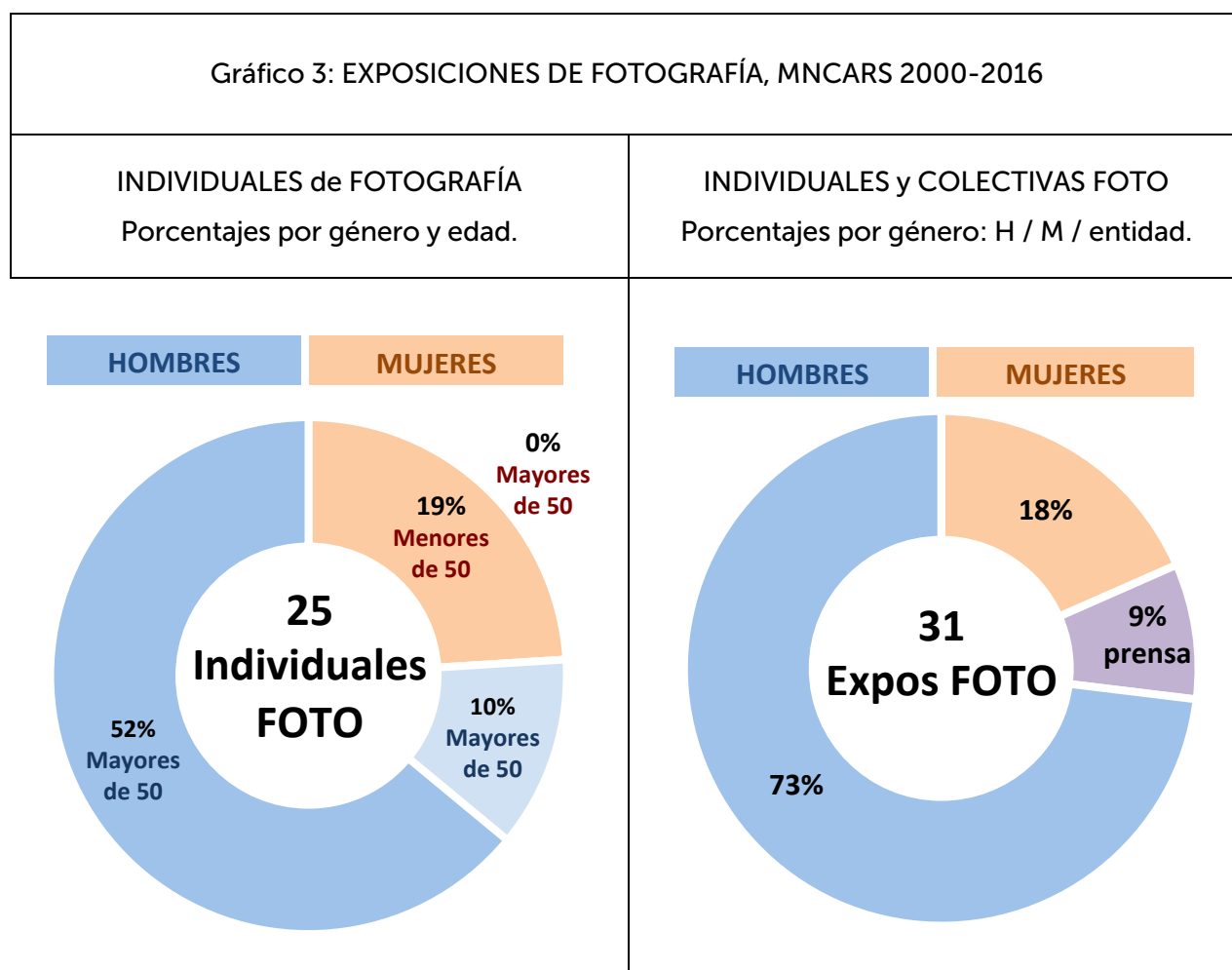
◆ 3.2.3. UN MICROCOSMOS: EL GÉNERO EN LAS EXPOSICIONES DE FOTOGRAFÍA

Para formar otra impresión general sobre la representación de mujeres en el Museo Reina Sofía, específicamente en las salas de exposición, aportamos una instantánea de las exposiciones de fotografía, una pequeña segmentación del total. Rodríguez Collado (2011) y Torrado Zamora (2012) han realizado respectivamente un trabajo de fin de master (TFM) y una tesis doctoral sobre fotógrafas y artistas visuales con obras en la colección del Museo Reina Sofía, en ambos casos explorando el contenido de las obras.

Por nuestra parte, hemos estudiado la representación de fotógrafas y artistas visuales incluidas en las exposiciones temporales dedicadas a la fotografía en el Museo Reina Sofía, no solo porque estas exposiciones constituyen un 9% del total, y por lo tanto funcionan como un microcosmos, también porque hay razones para creer que la fotografía es un arte donde se encuentran practicantes hombres y mujeres en la misma medida.

La fotografía fue en sus inicios un medio mecánico que no tenía barreras de entrada, motivo por el cual M^a Teresa Gutiérrez Barranco (2017) propone que las mujeres tampoco debieron tener vedado el uso de la fotografía en el momento, más tardío, cuando esta tecnología fue aceptada como medio artístico. “La joven fotografía era un mundo en el que no había que defender contra intrusos y menos aún contra las hipotéticas intrusas” opina Gutiérrez (2017: 16), señalando que en el siglo XX, sobre todo en Estados Unidos, las fotografías son tantas que son “incontables”, aunque la visibilidad de su obra ha sido a veces menor que la de sus coetáneos hombres.

Este dato desafortunado parece repetirse en el Museo Reina Sofía, donde la exposición de obras de fotógrafos y fotógrafas, según demuestra el gráfico 3, no es paritaria.



Fuente: elaboración propia

Observamos que ni en exposiciones individuales ni en colectivas se llega siquiera a incluir un cuarto de fotografías, frente a tres cuartas partes o más de fotógrafos. De compartir la opinión de Gutiérrez de que no faltan fotografías activas en el siglo XX y el actual, de nuevo nos topamos con unas estadísticas problemáticas, que no dan una imagen justa, equilibrada y objetiva de la gestión del Museo Reina Sofía en cuestiones de género.

El gráfico 3 muestra un desglose por género de las exposiciones fotográficas que más adelante compararemos con el que encontraremos en el análisis de las exposiciones temporales en su totalidad. En este pequeño microcosmos, tres cuartas partes de las individuales presentan obra de fotógrafos, y ese sesgo de género se amplifica aún más en las exposiciones de grupo, entre las cuales las exposiciones colectivas de fotografía contienen un 80% de artistas varones. Retengamos esta desproporción, para eventualmente verificar si el caso de las exposiciones de fotografía es representativo del discurso expositivo del museo en su conjunto.

Esta incursión en algunos datos sobre las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía realizadas de 2000 a 2016 nos lleva a comenzar una exploración más extensa que quisiéramos calificar de objetiva y transparente. Para demostrar que no se persigue ningún tipo de manipulación de los datos, en los anexos finales aportamos las listas con la información recabada, para que cualquier persona interesada pueda comprobar si las cifras que manejamos en este estudio son irrefutables o si, por el contrario, contienen omisiones o errores. Hechas estas puntualizaciones, exponemos a continuación los resultados de esa atenta escucha a lo que los datos nos cuentan.

4

ANTES DE LA LEY DE IGUALDAD: ANÁLISIS DE EXPOSICIONES TEMPORALES EN EL MUSEO REINA SOFÍA 2000-2007

- 4.1. El contexto del Museo Reina Sofía en el siglo XXI
 - 4.1.1. La dirección, los espacios y la colección
- 4.2. El arte global: pluralidad geográfica en las exposiciones temporales
- 4.3. La mirada feminista a las exposiciones del Museo Reina Sofía 2000-2007
 - 4.3.1. Programas de arte emergente: Espacio Uno y Producciones
 - 4.3.2. Exposiciones individuales y colectivas
 - 4.3.3. Exposiciones con y sin artistas mujeres: dos ejemplos

Las páginas que siguen presentan un análisis de las 190 exposiciones temporales que el Museo Reina Sofía realiza entre 2000 y 2007.

Señalamos en primer lugar que las estadísticas que mostramos sobre las exposiciones del Museo Reina Sofía reflejan acciones y decisiones tomadas unos años antes, debido a los largos tiempos de organización necesarios.

El marchante Miguel Espel (2013: 42-43) lamentaba que las galerías pequeñas no siempre pueden elegir las fechas de sus exposiciones, viéndose casi obligadas, por circunstancias que exceden a su capacidad de actuación, a realizarlas en aquellos periodos que las hacen factibles. Por el contrario, el MoMA de Nueva York planifica sus exposiciones con hasta quince años de antelación, comenta el artista Daniel Buren, que trabajó con el museo durante ocho años para la preparación de su monográfica (Albertazzi 2005: 6). Buren explicaba que las instituciones estadounidenses, al sostenerse con financiación privada –modelo que sabemos está infiltrándose en los museos públicos europeos— están forzadas a depender de los patrocinadores.

En Europa también se tardan años en concretar las exposiciones, apunta Manuel Borja-Villel, quien inició conversaciones para activar la monográfica de Marcel Broodthaers en el Museo Reina Sofía cinco años antes de su apertura.⁴⁷

⁴⁷ Comentario de Manuel Borja-Villel durante conferencia sobre Marcel Broodthaers en el Auditorio Sabatini del Museo Reina Sofía, el 5 de octubre 2016.

Las exposiciones pueden sufrir retrasos no previstos, como sucedió con la individual de la artista Eulàlia Valldosera,⁴⁸ encargada en 2005 por la directora Ana Martínez de Aguilar para el Palacio de Velázquez, espacio cuyas obras de remodelación se prolongaron durante cinco años, posponiendo la inauguración de la muestra. La apertura se realizó en 2009 en el edificio Sabatini del Museo Reina Sofía, tras una apresurada adaptación a ese espacio (El Cultural 2010).

La web del museo aporta esta información sobre las exposiciones temporales:

“El programa de exposiciones del Museo se planifica con tres o más años de antelación y habitualmente las exposiciones son el resultado de propuestas generadas por el propio Museo o colaboraciones con otras instituciones. Todas las exposiciones y encargos específicos son el resultado de una invitación directa por parte del Museo a artistas y comisarios, teniendo en cuenta las líneas de programación en ese momento. El ámbito temporal de las exposiciones programadas en el Museo Reina Sofía abarca desde 1900 a la actualidad” (Preguntas frecuentes, s/f).

Este largo periodo de planificación hace que los museos acaben reflejando 'en diferido' su reacción ante cualquier suceso de la actualidad o de su entorno. Las estadísticas que presentamos respetan las fechas indicadas en cada caso, entendiendo que se debe asumir cierto margen a la hora de atribuir los resultados al director o directora del momento, que se encontrará a su llegada con docenas de exposiciones ya planificadas.

◆ 4.1. EL CONTEXTO DEL MUSEO REINA SOFÍA EN EL SIGLO XXI

El año 2000 es el de mayor afluencia de público al Museo Reina Sofía en su historia: 1.436.967 visitantes (comparado con el anterior año estrella, 1999: 1.274.394), y recauda con la venta de entradas 195.979.500 ptas.

Desde el año 2000, el Museo Reina Sofía irá evolucionando tanto en sus espacios y contenidos, como en su visión, por los frecuentes cambios en la dirección y en el marco jurídico. El cuarto director del MNCARS fue José Guirao (1994-2000), seguido de Juan Manuel Bonet (2000-2004), Ana Martínez de Aguilar (2004-2007) y Manuel Borja-Villel (enero 2008-actualidad).

⁴⁸ La exposición de instalaciones y videoarte de Eulàlia Valldosera creadas desde los años 90 hasta actualidad se tituló *Dependencias* (2009) y fue comisariada por Nuria Enguita. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/eulalia-valldosera-dependencias>.

A inicios de milenio, el museo invierte 3491 millones de pesetas en adquisiciones de bienes culturales como libros de vanguardias rusas y obras de arte. La Memoria de Actividades del año 2000 tiene un listado de cuatro páginas con el desglose de las obras adquiridas. En el listado de artistas aparecen tres mujeres: Maruch Santiz Gámez, Norah Borges y Remedios Varo, de quien se integra solo una pintura en la colección: *Modernidades* pero cuyo nombre se ha recalcado en la introducción junto con los de Joaquín García Torres, Picasso, Julio González, Daniel Vázquez Díaz, Robert Motherwell, Horacio Ferrer, Rafael Barradas, José María Sicilia, Gotlieb, Juan Gris, Manuel Millares, Alberto Sánchez, Miquel Barceló, entre los muchos otros artistas de quien se han incorporado piezas (MdA 2000). Por otro lado, el museo recibe como dación obras de Joan Miró, Fernand Léger y Francesco Clemente.

La oferta educativa e informativa por parte del museo aporta las siguientes novedades en el año 2000 (MdA 2000: 35-39). El servicio pedagógico del museo consolida el nuevo programa de familias, los cursos de formación del profesorado y las nuevas colecciones de publicaciones didácticas. Se inaugura una sala de interpretación que ofrece recursos informativos para ayudar a comprender el contenido de la propuesta artística de la sala A1. También se unen seis nuevos guías al colectivo de 25 voluntarios del museo formados para realizar visitas a la Colección Permanente, quienes hicieron 4767 visitas guiadas al museo, a grupos escolares y de tercera edad, atendiendo a un total de 119.520 visitantes.

La Memoria de Actividades del año 2000 destaca un hito en su comunicación con el público: en menos de cinco meses el *mailing* nacional del departamento de audiovisuales pasó de 400 a 1.500 personas, de las cuales el 70% son estudiantes. Esto se vincula al carácter más mediático de la sociedad, y al aumento del público joven, algo que el museo atribuye a la mayor aceptación de las producciones multimedia y los nuevos medios (incluido el cine por artistas y experimental), arte que solo una década antes era considerado marginal.

En el capítulo dos transmitimos las opiniones de algunos autores para quienes el proceso de Transición no dejó suficiente autonomía a la cultura. Se han citado algunos autores, por ejemplo, Marzo y Badia (2006), Carrillo (2012) o Quaggio (2014), cuyas lecturas de la Transición sugieren que la cultura nacional se usó con fines publicitarios, políticos o que en algún modo frenaron el desarrollo de un arte realmente inclusivo, transmisor de ideas políticas, abierto a expresiones diversas, y no meramente para ser producto inerte, sin contenido crítico.

Según las perspectivas, la intervención estatal y las políticas culturales tuvieron un mejor o peor impacto en los primeros años de existencia del Museo Reina Sofía y de otras instituciones culturales.

Se observa en la programación expositiva durante los inicios del nuevo siglo que continúa habiendo implicación estatal en la oferta cultural del Museo Reina Sofía.

A partir del año 2000, observamos que siguen haciéndose algunas exposiciones en el Museo Reina Sofía promocionadas por, o en colaboración con, organismos estatales como el Ministerio de Ciencia y Tecnología, el Ministerio de Economía y Hacienda, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX),⁴⁹ la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales o la Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación.

Hasta el 2006, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales colabora en la creación de seis exposiciones, como la muestra *Museo de museos. 25 Museos de arte contemporáneo en la España de la Constitución* (2003).⁵⁰

Son ejemplos de ello la exposición *Signos del Siglo: 100 años de Diseño Gráfico en España* (2000), organizada con el Ministerio de Economía y Hacienda y la Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación, la exposición *Tras el espejo: moda española* (2003), promovida por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y la Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación.⁵¹

No tenemos motivos para especular sobre los posibles intereses creados que pueda haber detrás de estas exposiciones, si bien a nuestro parecer, la huella que dejan estas intervenciones concretas en el historial expositivo del Museo Reina Sofía es cierta heterogeneidad temática. Por ejemplo, se realizan dos exposiciones dedicadas a la moda en este periodo, mientras que la moda como industria no va a estar presente en las exposiciones determinadas libremente por la propia institución.

Otras exposiciones promovidas por SEACEX que están muy en línea de la programación regular del Museo Reina Sofía. Las cuatro se dedican a artistas hombres: *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense* (2002),

⁴⁹ SEACEX, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, creada en el año 2000 por el gobierno conservador. Este organismo sirvió como ente administrativo para organizar las múltiples agencias de promoción cultural. Esto fue un éxito administrativo que repercutió en "dejar al Ministerio de Cultura prácticamente 'en cuadro'", y se acompañó de "una programación amiga y rancia que recuperaba antiguos imaginarios hispanistas y que otorgaba al arte contemporáneo el papel de mero bufón de los intereses políticos y económicos de los círculos cercanos al gobierno" (Marzo y Badia 2006: 14).

⁵⁰ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/museo-museos-25-museos-arte-contemporaneo-espana-constitucion>.

⁵¹ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/signos-siglo-100-anos-diseno-grafico-espana>;
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/tras-espejo-moda-espanola>.

Juan Uslé. Rooms (2003-4), *Oteiza: mito y modernidad* (2005) y *Juan Muñoz. Retrospectiva* (2009),⁵² año de la última exposición en colaboración con una entidad estatal, ya que el propio museo obtiene respuesta a una proposición hecha por la directora Ana Martínez de Aguilar. En términos de gestión, destaca que en 2006 la sexta directora del museo presentara al Ministerio de Cultura una propuesta para convertir al centro en una Agencia Estatal (El Correo 2006).

Tras estas pinceladas sobre las gestiones que afectan al museo, nos aproximamos al contexto arquitectónico y al contenido del museo a principios de siglo.

◆ 4.1.1. LOS ESPACIOS Y LA COLECCIÓN

Fuera de las salas de exposición, el museo cuenta con espacios que alquila para eventos privados, como parte de su plan de financiación. En el año 2000, la cesión de espacios a empresas que van de Nutricia a Ipsen Pharma, aporta al museo unos ingresos de entre 25.000 pesetas a más cinco millones por cada contrato de cesión (MdA 2000: 51-52).

La evolución de las ideas en las disciplinas relacionadas (historia del arte, museografía, comisariado, etc.) y en condicionantes externos (políticas, presupuestos, etc.), obliga a pensar los espacios en función de las cambiantes necesidades expositivas. La interrelación entre el espacio físico y el uso que se le quiere dar es una cuestión que, desde los años ochenta, interesa particularmente en los estudios de la historia de las exposiciones (Staniszewski 1998; O'Doherty 2011; Tejeda 2006), pero también desde el punto de vista de la arquitectura (Ramírez 1992; Foster 2013) y por parte de activistas que cuestionan el uso de los espacios públicos (Ribalta 1998; Corbeira y Expósito 2005).

El edificio Sabatini en un primer momento contaba con una superficie útil superior a los 28.300 metros cuadrados, cuya la distribución de espacios era variada (Ait 2010: 84). Este espacio aumentó considerablemente con la construcción del controvertido edificio proyectado por Jean Nouvel, inaugurado en 2005, que permitió introducir más vericuetos en el recorrido del visitante. La ampliación Nouvel fue caricaturizada por Miguel Zugaza como una “gasolinera gigante” (Seisdedos 2015: 135).

⁵² <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ismos-ramon-gomez-serna-apendice-circense>;
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/juan-usle-rooms> ;
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/oteiza-mito-modernidad> y
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/juan-munoz-retrospectiva>.

Desde los años noventa en la sede principal se venían realizando exposiciones organizadas por la biblioteca, además de exposiciones sobre temas literarios o con libros como protagonistas. La ampliación Nouvel integra un espacio específico para este tipo de muestras, al reubicarse la biblioteca en el nuevo edificio. Allí, según recoge el Plan Estratégico de 2011, se dispone de salas de exposiciones de 112,43 metros cuadrados (MdA 2011: 165).

Además de la conocida sede del museo en Atocha, el Museo Reina Sofía organiza exposiciones en los palacios de Velázquez (desde 1987, con una pausa por remodelación entre 2005 y 2010) y de Cristal (desde 1998), así como en la Abadía de Santo Domingo de Silos, en Burgos (desde el año 2000). En los palacios de Velázquez y de Cristal se programan exposiciones de artistas que están a mitad de su carrera, dando preferencia, por lo general, a la pintura en el primero, y a la escultura o instalaciones en el segundo (Martín Llopis 2003: 123).

Además de las exposiciones individuales y exposiciones de tesis habituales en grandes museos, las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía incluyen unos programas más pequeños y dinámicos para dar cabida al arte emergente. Entre los años 2000 y 2016, periodo estudiado en este trabajo, se desarrollan en el museo tres programas de este tipo: Espacio Uno (1997-2001), el programa Producciones (2006-2008), y por último el programa Fisuras (2009-actualidad), que contempla exponer a artistas de media carrera además de artistas emergentes. Como se verá, los espacios arquitectónicos elegidos para estos programas están directamente relacionados con el tipo de arte que se crea y expone en ellos. Estos programas de arte actual son producciones pequeñas, a veces de una sola obra, que suelen ser planeadas por los propios artistas, sin necesidad de implicar a comisarios.

Destaca en el periodo 2000-2007 un gran cambio estructural: en 2005 se inaugura la ampliación del museo de Jean Nouvel al mismo tiempo que un nuevo proyecto museológico permite duplicar los metros cuadrados de exposición de la colección del museo, de cerca de 20.000 obras. Los metros cuadrados para la colección pasan de ser 51.297 a 84.048 (Seisdedos y García 2008). De este modo, la exposición pública de la colección alcanzó cerca de 900 obras, frente a las 560 que colgaban anteriormente (Lafont 2007).

◆ 4.2. EL ARTE GLOBAL: PLURALIDAD GEOGRÁFICA EN LAS EXPOSICIONES TEMPORALES 2000-2007

"Al final de la década de los años 80 surgieron los primeros síntomas de superación de las barreras de todo tipo que hasta entonces, desde una posición occidental hegemónica, impedían que las manifestaciones artísticas del llamado Tercer Mundo pudieran participar en el concierto del arte contemporáneo".

Anna Maria Guasch (2009: 397).

Un tema en la actualidad artística de principios del siglo XXI era el arte del sur global. En el año 2000 ya se valoraba el historial concerniente al arte de América Latina en el Museo Reina Sofía, paragonado al de la Whitechapel Art Gallery de Londres, galería que desde la década de 1970 había programado exposiciones de emergentes y consagrados artistas del continente, desde México a Argentina (Lampert 2000: 7). No tan pronto, puesto que el Museo Reina Sofía no existía todavía en los años setenta, pero sí al poco de su nacimiento oficial, en 1989 el museo nacional había colaborado con la Hayward Gallery de Londres en la muestra *Art in Latin America*.

Posteriormente, el Museo Reina Sofía dedicó exposiciones monográficas a artistas de América central y meridional. El primer director, Tomás Llorens, tuvo un interés por la modernidad iberoamericana que perpetuó a continuación Juan Manuel Bonet durante su dirección entre 2000 y 2004, ambos directores atentos a no dejar en el olvido las expresiones artísticas periféricas (Ait 2010: 536).⁵³

Ello era una labor necesaria, visto que el propio museo reconocía que artistas de gran fama en México, como Francisco Toledo, eran apenas conocidos en Europa a principios de los años 2000 (Lampert 2000: 6). La situación es un pez que se muerde la cola, dado que este desconocimiento es atribuible a las pocas oportunidades abiertas al público europeo de ver arte del continente americano. Durante su trabajo de comisario en el Museo Reina Sofía en el año 2000, Gerardo Mosquera expresó que "la difusión y el reconocimiento del arte de América Latina son desproporcionadamente deficitarios" (Bonet 2000: 23).

⁵³ El Museo Reina Sofía expone en solitario a 14 artistas latinoamericanos entre 2000 y 2007: Kcho (2000); Francisco Toledo (2000); Colectivo Mujeres Creando (2000); Maya Goded (2001), Janaina Tschäpe (2001); Xul Solar (2002); Oswaldo Maciá (2003), Guillermo Kuitca (2003); Jesse A. Fernández (2003); Germán Cueto (2005); Gabriel Orozco (2005); Regina Silveira (2005); Pablo Siquier (2005) y Juan Soriano (2006). Hay ocho exposiciones colectivas de arte de Latinoamérica: Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en América (cinco exposiciones paralelas, 2000); Archivos 1971-2002 (2002); Eco: arte contemporáneo mexicano (2005); Lo[S] Cinético[S] (2007). En suma, en este periodo un 12% de las 190 exposiciones temporales se dedican al arte de América Latina.

Las cinco exposiciones planeadas en paralelo bajo el título común *Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en América* (2000) son, de toda la trayectoria expositiva, la iniciativa que posiblemente mejor demuestra la voluntad del museo de trabajar no solo con artistas de Latinoamérica, sino también con equipos de comisariado que hablan desde el sur global.

La importancia de una relación por parte del Museo Reina Sofía con el sur del continente americano la recalcó Pilar del Castillo, Ministra de Educación, Cultura y Deporte, en el prefacio del catálogo de la exposición *Versiones del Sur: No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*. La ministra pedía no desatender "la rica y multiforme realidad cultural del continente americano", y la gran ventaja de un idioma común (Bonet 2000). En 2002, con ocasión de la exposición individual del artista argentino Xul Solar, Pilar del Castillo continuó valorando el arte de América del sur: "Conociendo más y más el arte americano, los españoles nos conocemos más y más a nosotros mismos" (Barnatán 2002: 7).

Mosquera y Castillo hablaron quizás demasiado pronto, porque en 2001 se estrenó la feria de arte Art Basel Miami, provocando un descenso en la presencia de arte de Latinoamérica en ARCO, si bien esa participación latinoamericana parece volver a reactivarse en 2006, por un cambio de dirección en la feria madrileña y tras el interés despertado el año anterior por ser México el país invitado a ARCO en 2005.

En 2007, el Museo Reina Sofía dedica la exposición *Lo[s] Cinético[s]*, a resquebrajar la visión eurocéntrica de la historia de arte en movimiento, mostrando el impulso dado al arte cinético por parte de artistas latinoamericanos. Si bien el comisario Osbel Suárez (2007: 20), ha realizado una exposición de enorme infrarrepresentación femenina (89% H y 11% M), destaca un dato sobre las artistas mujeres: la historia y el sistema del arte las ha excluido, pero redescubrir su aportación es fascinante:

"El tránsito de Matilde Pérez (Santiago de Chile, 1920) hacia lo cinético fue lento y ligeramente desacompasado en relación con sus más tempranos compañeros de viaje. Es, por otra parte, la aventura artística en solitario más apasionante y menos reconocida internacionalmente que podemos encontrar a lo largo de todo el continente americano y forma, junto con la argentina Marta Boto las voces del dúo más definitivo de artistas cinéticas americanas. Durante muchos años, Matilde ha sido, casi en exclusiva, espectadora y público de su propia obra sin que esto haya conseguido rebajar la intensidad intelectual de su trabajo, su obra ha sido excluida repetidamente de todas las grandes exposiciones que se han hecho en torno al cinetismo, durante y después del movimiento, tanto en Europa como fuera de ella". Osbel Suárez (2007: 20).

La perspectiva feminista de Osbel Suárez que aflora en esta cita no parece ser una constante de su trayectoria, puesto que en 2002 Suárez comisarió la exposición *La pasión por el libro: una aventura editorial*, sin incluir ni una artista mujer. Difícilmente concebimos que no se encuentren artistas mujeres cuyo trabajo encaje en las cuatro secciones de la muestra: artistas que ilustran su biblioteca, artistas y autores, escritores que ilustran, editores. Parte de la responsabilidad, en este caso, recae sobre las editoriales Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg, de cuyos libros artísticos o ilustrados deriva el material expuesto. Esto es representativo del círculo vicioso en el que caen muchas creadoras: no reciben suficientes oportunidades para exponer, producir o publicar, y en consecuencia aminora aun más su potencial de exponer, producir o publicar.

Otro punto del globo poco visible en los museos de España es Asia. No hay ningún museo español dedicado al arte asiático y la realidad cultural de los países de Asia es prácticamente desconocida por la sociedad española (Ojeda 2010). Por ello destaca en el Museo Reina Sofía el año 2002, durante la dirección de Juan Manuel Bonet, la organización de cuatro exposiciones individuales a artistas de origen asiático.⁵⁴

Es el mismo año que se hace otra exposición muy interesante desde el punto de vista de la mundialización, la exposición *Ramingining: arte aborigen australiano de la tierra de Arnhem* sobre arte aborigen Australiano, una itinerante organizada por el Museum of Contemporary Art de Sydney. Es una exposición importada, un último repique de la tendencia a importar exposiciones internacionales que hubo en el museo a finales del siglo XX. Las obras traídas a España son de artistas de mediados del siglo XX, y están comisariadas por Djon Mundine, cuyo expertizaje en arte aborigen era conocido en bienales de todo el mundo desde los años noventa. El catálogo aporta interesantes ensayos, vitales dado el desconocimiento sobre prácticas artísticas de culturas periféricas, y la pertinencia de los debates vigentes desde los años ochenta en el mundo del arte internacional sobre el arte "primitivo". En este sentido, el catálogo contiene unas reflexiones sobre las problemáticas museográficas que se afrontaron al hacer una colección de arte aborigen, relevantes a día de hoy para pensar el arte de otras culturas y la ética de construir colecciones de arte.

Resulta curioso que por un lado hay tristes anécdotas sobre violaciones de derechos de autor sufridos por algunos artistas aborígenes (Mundine 2002: 37-121), pero por

⁵⁴ En 2002 expusieron en solitario Gao Xingjiang (China), Isamu Noguchi (Japón/US), Bhupen Khakhar (India) y Atul Dodiya (India). Bajo la dirección de Martínez de Aguilar, en 2006 sobresalen dos artistas de Corea, Kimsooja y Kiwon Park, como premonición (o acuerdo) del anuncio de que Corea sería el país invitado a ARCO en 2007.

otro lado, y con atención a lo políticamente correcto el catálogo abre con un texto informativo:

"NOTA IMPORTANTE: Es costumbre en las comunidades aborígenes no nombrar ni reproducir imágenes de personas que han fallecido recientemente. Todas las menciones de este tipo en el presente libro han sido reproducidas con el permiso de las autoridades y familiares correspondientes. No obstante, se recomienda la máxima discreción a la hora de difundir el contenido de este libro en la Tierra de Arnhem. En el libro, que sepan sus editores, no se han incluido imágenes ni informaciones secretas/sagradas o restringidas" (Mundine 2002: 2).

Desde la óptica feminista, la representatividad en *Ramingining* pesa a favor de los artistas hombres. Hay 71 artistas en una proporción de 70% hombres, 24% mujeres y 6% desconocidos. Relativamente, sin embargo, esto no está nada mal, ya que duplica la habitual proporción de artistas mujeres en la trayectoria expositiva del Museo Reina Sofía a principios del siglo XXI, en la que las mujeres creadoras solo constituyen un 12% de las exposiciones colectivas, desgraciadamente.

◆ 4.3. LA MIRADA FEMINISTA A LAS EXPOSICIONES DEL MUSEO REINA SOFÍA 2000-2007

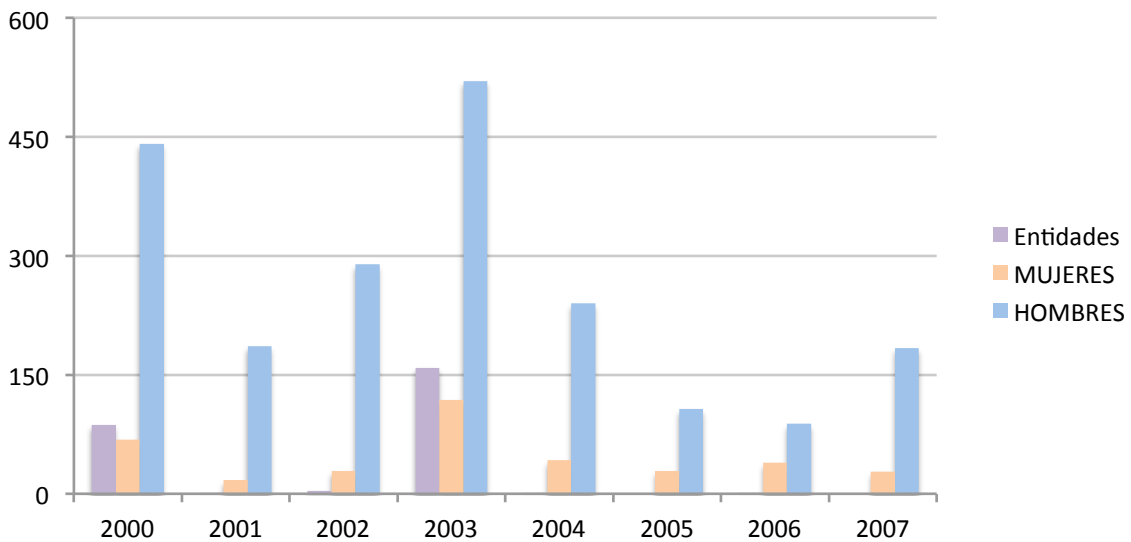
Este capítulo profundiza en las tendencias expositivas en el Museo Reina Sofía antes de la entrada en vigor en España de la llamada Ley de Igualdad que, como se verá, marcará algunas imposiciones a las instituciones culturales. Contemplamos, pues, las exposiciones temporales de un museo nacional cuyo objetivo es presentar lo mejor del arte moderno y contemporáneo, sin tener obligación de considerar la equidad de género en su actuación.

Los temas que nos conciernen son por una parte la inclusión de artistas mujeres en las exposiciones, que ilustramos con el apoyo de gráficos, y por otra parte la actitud hacia las artistas mujeres que el museo expresa en los textos que acompañan las exposiciones.

La representación por género durante este periodo (gráfico 4) hace agudos altibajos en los primeros años, pero inicia una fase de estabilización a partir del 2005, que atribuimos al cambio de dirección en 2004, cuando sale Juan Manuel Bonet y entra Ana Martínez de Aguilar.

Gráfico 5: EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS, MNCARS 2000-2007

Número anual de artistas desagregados por género



Fuente: elaboración propia

Paulatinamente se hace visible una pequeña reducción de la desigualdad, tendencia que logró uno de sus mayores éxitos, irrepetibles, en 2006, cuando el museo está liderado por Ana Martínez de Aguilar. Será esta directora quien, consciente o inconscientemente, activa la leve pero casi continuada tendencia a equilibrar la infrarrepresentación de artistas mujeres hasta nuestros días.

Señalamos el año 2006 con ahínco, por ser el primero y el único en el Museo Reina Sofía cuando las artistas mujeres superan el 30% de presencia en las exposiciones colectivas. Dicho de otro modo, a lo largo del siglo XXI (hasta el 2017 inclusive), el Museo Reina Sofía nunca ha alcanzado a exponer siquiera un tercio de artistas mujeres, ni en su balance anual de exposiciones temporales (individuales y colectivas conjuntamente), ni en el balance anual de colectivas.

◆ 4.3.1. PROGRAMAS DE ARTE EMERGENTE: ESPACIO UNO y PRODUCCIONES

Dentro de las exposiciones individuales hay unas dedicadas al arte más actual. Son apenas un 5% de las 190 exposiciones temporales realizadas entre 2000 y 2007, un número reducido que nos sirve como pequeño observatorio del debate más amplio al que da lugar otro tipo de exposiciones.

El Museo Reina Sofía realiza periódicamente ciclos expositivos para el arte nuevo. Son las exposiciones del programa Espacio Uno (1997-2001), el programa llamado Producciones (2006-2008) y el programa Fisuras (2009-actualidad).

Tras un año de preparación, en septiembre de 1997, con José Guirao como director del Museo Reina Sofía y con el comisario Rafael Doctor a la cabeza del programa, se inicia el llamado Espacio Uno, un ciclo expositivo de arte actual.

Espacio Uno (1997-2001) toma el nombre del lugar que ocupó en la planta baja del edificio Sabatini. Se remodeló la antigua sala de vídeo, ampliándola, retirando la moqueta y cerrando los paños de las paredes, con la intención de crear un espacio limpio y aséptico. En realidad eran dos salas de arquitectura neoclásica, interconectadas, de altas paredes sin aberturas que subían hasta una bóveda cruciforme (Doctor 1999: 123). El comisario hace esta descripción:

El lugar es “uno de los rincones más bellos con los que cuenta el museo en la actualidad. Las bóvedas, los muros gruesos, los arcos que definen las paredes, los suelos de mármol, la luz que incide directamente desde el pasillo y el patio, la entrada con pequeños escalones de granito, convirtieron esta sala, hasta ahora casi olvidada, en un espacio muy particular, un lugar bello de por sí y con el atractivo añadido de estar ubicado en la primera planta, frente al salón de actos y al pasillo que lleva a una de las salas expositivas principales” (Doctor 1998: 4-5).

Las exposiciones del Espacio Uno enriquecían la dinámica del museo, sin rivalizar con otros modelos de exposición ofertados en el museo y sin competir con otras propuestas de espacios madrileños. Antes al contrario, se trataba de aportar algo nuevo y libre al panorama del arte contemporáneo de la capital, mostrando obras de arte actual en todo tipo de medios artísticos.

“Con Espacio Uno debíamos intentar en primer lugar construir un espacio con una dinámica distinta a la del resto del museo, queríamos trabajar con conceptos de arte nuevo sin presentar los proyectos como obras históricas y definitivamente museables [...] al inicio teníamos más claro lo que no queríamos hacer que aquello que íbamos a definir. De esta forma, no adoptamos ningún modelo de referencia como podrían haber sido las distintas salas de proyectos de tantos museos internacionales, ni intentamos construir una galería independiente dentro del museo” (Doctor 1998: 3).

El comisario expresaba ya entonces algo que se ha venido escuchando mucho desde entonces, el impulso de dar voz a la disparidad de discursos en el arte contemporáneo (Doctor 1999: 3). Espacio Uno era un programa de arte arriesgado que, en este temprano momento de la andadura del museo, no agradó a algunos “sectores asentados del arte contemporáneo” (Doctor 2001: 10). Por el contrario, fue muy bien recibido por figuras del mundo del arte menos conservadoras. Uno de los

proyectos del programa Espacio Uno lo realizó la comisaria Rosa Martínez, quien considera el valor de la iniciativa: "es muy importante que en las grandes instituciones museológicas existan 'project rooms' dedicados a los creadores emergentes pues provocan el cuestionamiento del presente desde lugares cuya función primordial es articular y consolidar la memoria de los establecido" (Doctor 1998: 164).

El proyecto Espacio Uno tuvo tres fases, representadas cada una por su catálogo correspondiente (publicados en 1998, 1999 y 2001). La edición de estos compendios era importante como parte necesaria de la estructura del Espacio Uno, que no generaba pequeños catálogos individuales, sino simples trípticos para cada exposición. Los catálogos daban coherencia al trabajo de cada año, sin querer "catalogar" lo expuesto, sino "mostrar imágenes de las obras en el espacio y [...] ofrecer el máximo posible de información teórica y visual" (Doctor 1999: 5).

"En primer lugar partimos con los trípticos informativos que desde un principio viene realizando el Espacio Uno. El diseño de cada uno de ellos ha ido variando y acoplándose lo mejor posible a la exposición que presentaba. Los textos de estos folletos son inéditos y estas paginas los reproducen de nuevo. Sigue la conferencia de introducción que diferentes críticos o historiadores han realizado para cada uno de los artistas. En medio de este texto se ofrece un paseo visual por la puesta en escena de cada una de las exposiciones al mismo tiempo que nos detenemos en la contemplación de obras concretas o buscamos referencias precisas a través de las reproducciones de otras" (Doctor 1999: 6).

Con ocasión de la primera exposición del programa Espacio Uno, en 1997, encargada a la artista Marina Núñez, Rafael Doctor solicitó la conferencia inaugural a Estrella de Diego. La obra de Marina Núñez versaba sobre el concepto de la locura en la mujer, tema que Estrella de Diego adaptó para su conferencia, proponiendo una historia de la estética de lo deforme, incorrecto y monstruoso. "Estrella desarrolló una apasionante historia sobre aspectos chirriantes y disonantes de la cultura occidental", dijo Doctor (1998: 7).

Aunque Doctor agradece a Estrella de Diego sus palabras inaugurales, el texto del tríptico de Marina Núñez lo firma él, y en el reverso dice: "Aunque ya se han empezado a romper las estructuras de género prefijadas por la historia (la tendencia a la igualdad de la mujer es un hecho evidente en el último siglo), ciertos valores parecen haberse instalado intemporalmente para definir aspectos de lo femenino" (Doctor 1998: 16). Hay aquí algo de incoherente, puesto que Marina Núñez fue la única artista mujer invitada a exponer en esa primer fase del programa, programa que a continuación invitó a seis artistas hombres a instalar sus obras en el espacio.

Las exposiciones del Espacio Uno son una singularidad en el periodo que este trabajo abarca, y por ello hemos calculado la representación de artistas por sexo del ciclo completo, retrotrayéndonos a 1997, cuando se estrena el ciclo con la exposición de Marina Núñez, quien consideró un privilegio poder realizar una obra específica en el Espacio Uno, que definió como un “espacio potente” (El Cultural 2010).

El resto de esa primera temporada inaugural (1997-1998), Espacio Uno solo tuvo exposiciones de artistas hombres, resultando en un 86% de varones y un 14% de artistas mujeres.

La temporada siguiente, 1999, Espacio Uno eligió a artistas que eran un 75% de hombres y un 25% mujeres: dos artistas españolas: Elena del Rivero y Jana Leo.

Y entrando en nuestra horquilla temporal finalmente, la tercera y última fase de Espacio Uno (1999-2001), expone pintura, fotografía, vídeo, instalación y arte de diversos medios. La selección de proyectos que cerraban el ciclo tenía por objetivo “contrastar las corrientes del arte generado en España con el de más calidad posible desarrollado en otros lugares” (Doctor 2001: 3). Esos lugares eran principalmente occidentales o de América Latina, como ya venía siendo el caso.

Tras el cambio de milenio, la primera exposición de Espacio Uno del siglo XXI tuvo mucha repercusión mediática. La exposición *Disco & Dance* (2000) de Ana Laura Aláez consistió en instalar una pista de baile utilizable por el público.⁵⁵ Esta discoteca musealizada generó todo un escándalo mediático. Cuenta el comisario que nunca se habían generado tantas colas de público para entrar en el museo, y era además un público joven, normalmente menos asiduo a los museos. “El proyecto se convirtió posiblemente en el más comentado, vanagloriado y criticado de los últimos años. ... Sin embargo, consiguió todos los objetivos planteados: replantear la vitalidad del espacio del museo, obligar a pensar la cultura de club y sobre todo habitar directamente una obra de arte” (Doctor 2001: 5).

Además de eso, consiguió otro logro insólito, el tercer ciclo de Espacio Uno invierte la balanza de género exponiendo un 36% hombres y 64% mujeres. Así, este tercer año de Espacio Uno concluye el ciclo con un balance que podemos calificar de absolutamente innovador. Hasta hoy, no hay ningún otro programa o siquiera exposición única hecha en el Museo Reina Sofía que haya conseguido algo remotamente parecido.

En conjunto, fusionando los tres años, Espacio Uno ha expuesto un total de 26 artistas de los cuales un 62% son hombres y un 38% mujeres. No llega, pues, a ser un

⁵⁵ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ana-laura-alaez-disco-dance>.

programa paritario, pero le faltó muy poco y su tendencia a la igualdad supera largamente la tónica general del Museo Reina Sofía en cada uno de sus primeros dieciséis años del siglo XXI.

Durante la dirección de Juan Manuel Bonet, el programa Espacio Uno no se reemplaza o alarga. Durante unos años el Espacio Uno vagó “errático”, para finalmente relanzarse en 2006 con un proyecto “atractivo y necesario” (Hontoria 2006: 34). Pasado un lustro, la directora Ana Martínez de Aguilar estableció un nuevo proyecto para arte joven: el programa Producciones (2006-2008).

El programa Producciones, pensado, como su nombre indica, para producir arte, se diseñó para financiar la creación de cinco proyectos de arte emergente cada año, de artistas que no han expuesto individualmente en museos de España. Se planeó que las obras se expondrían en el Reina Sofía durante al menos dos meses, si bien la institución no se comprometía a adquirirlas (Gara 2006).

Ana Martínez de Aguilar explicó el funcionamiento previsto. El museo trabajaría directamente con los artistas, seleccionados por un comité compuesto por la propia directora, la subdirectora María García Yelo y la coordinadora del programa, Amélie Aranguren. Así, la iniciativa mostraría obra inédita, de “lo más interesante de lo que se está haciendo en el arte actual” (El Correo 2006). Al contrario que Espacio Uno, este programa no preveía la creación de un compendio final o catálogo conjunto. Se hicieron folletos para cada exposición, desplegados que mantienen el diseño habitual utilizado por el museo a los que se ha añadido la palabra *Producciones*, aunque ninguno de los folletos explica las intenciones o características del programa, como tampoco lo hace la página web de cada exposición.

La artista bilbaína Ixone Sádaba inauguró el proyecto y tras ella vendrían artistas nacionales e internacionales. Todos los artistas se beneficiarían con la difusión de su trabajo a través de publicaciones en español e inglés. Los medios fueron muy receptivos con el nuevo programa, como ejemplifica incluso el conservador diario ABC: “Es positivo que los museos apoyen la trayectoria de artistas jóvenes. Buena parte de sus grandes obras y la mayor parte de las instalaciones, incluidas las de la Tate Modern, no serían posibles sin esta labor de mecenazgo. Muchos jóvenes reciben así del museo el espaldarazo definitivo que difícilmente consiguen de la iniciativa de las galerías” (Cereceda 2006).

Hay que precisar que la intención del museo de realizar cinco producciones al año no se llegó a cumplir ni siquiera en la mitad. Quedan registradas sólo dos exposiciones al año del programa Producciones según la propia web del museo, seis exposiciones en total, cuando al ritmo de cinco por año, se esperaba hacer quince. Producciones es

una serie inconclusa, que solo realiza seis exposiciones, en una proporción de 67% artistas hombres y 33% artistas mujeres. Al tratarse de arte joven, la desigualdad de sexo es menor que el del conjunto de colectivas.

Hay un tercer programa de arte emergente, Fisuras, que por iniciarse en 2009 comentaremos más adelante.

◆ 4.3.2. EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Según nuestras estadísticas, durante los primeros años del siglo XXI, el Museo Reina Sofía dedicaba tan solo una quinta parte de sus exposiciones individuales a artistas mujeres. En 2003 tiene lugar la desproporción más acusada respecto a las individuales: el 95% son para varones, y la única monográfica femenina se dedica a dos mujeres que trabajan juntas, las hermanas Claudia y Julia Müller, cuya exposición se titula *¿Con quién dejamos a nuestros hijos e hijas?*⁵⁶

A mitad de este periodo, en correlación con la salida de Juan Manuel Bonet y la entrada de Martínez de Aguilar, esta tendencia tan masculinista se aplaca moderadamente. El Museo Reina Sofía bajo Juan Manuel Bonet (2000-2003), da un 82% de las exposiciones individuales a artistas hombres, y un 18% a artistas mujeres. Los cuatro años liderados por Ana Martínez de Aguilar dan como balance un 25% de individuales a artistas mujeres y un 75% de monográficas masculinas.

Observando algunos años concretos, vemos que el milenio empezó especialmente mal para las mujeres. Es apabullante que en 2001 el museo hiciera solo tres exposiciones individuales a artistas mujeres (un 13% de las monográficas). Durante todo el año 2001, solamente se incluyó a 17 artistas mujeres en las exposiciones temporales (individuales y colectivas). Sin embargo, se pudieron ver obras de 186 artistas hombres.

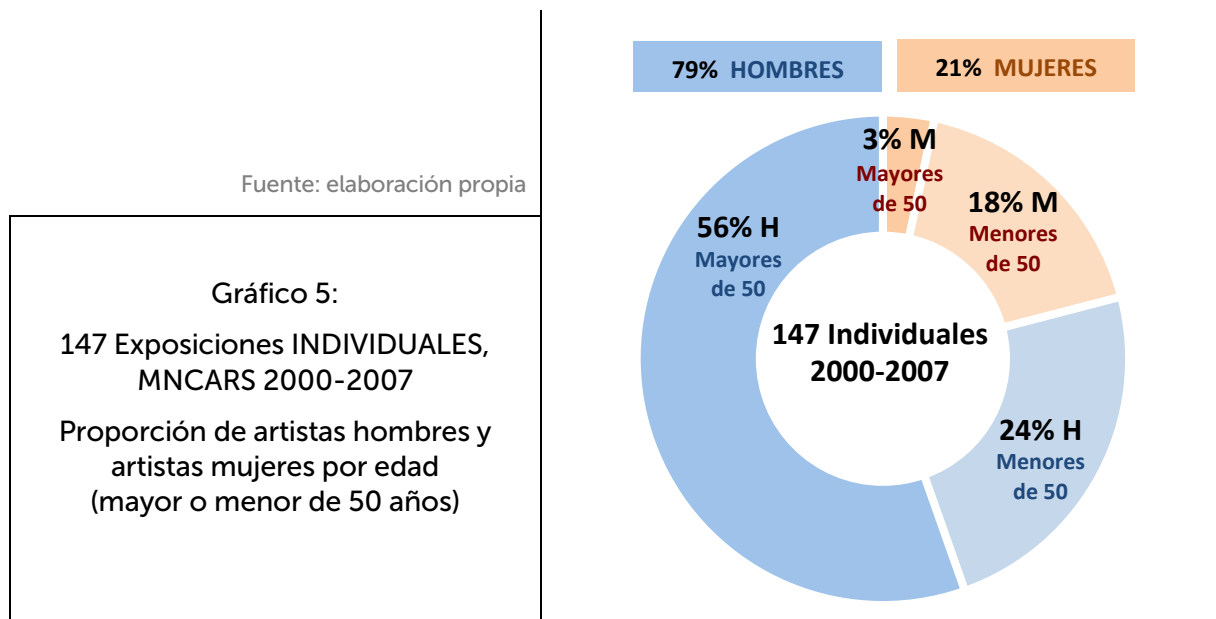
Ciertas nociones de progreso sugieren que en cuestiones de género,⁵⁷ las mujeres están sufriendo actualmente menos restricciones legales, familiares y profesionales

⁵⁶ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/claudia-julia-muller-quien-dejamos-nuestros-hijos-e-hijas>.

⁵⁷ Por supuesto, esta idea de progreso es cuestionable, y más si se toma en consideración la cantidad de micromachismos (Bonino 2004), la discriminación oculta y condicionamientos psicológicos mediáticos y sociales que fomentan la sumisión femenina. Se podría alegar que el supuesto avance de las mujeres no es tal, simplemente han cambiado las formas de dominación, que han pasado de ser “fuertes” a ser “débiles” (haciendo un guiño al pensamiento fuerte y el pensamiento débil del filósofo Gianni Vattimo). Es decir, que mecanismos de discriminación socialmente aceptables/tolerables hace unas décadas –como no permitir que

que en décadas pasadas, bajo la evidencia de, por una parte, un amparo legal ahora permite a las mujeres votar, tener títulos de propiedad, igualdad de oportunidades para acceder a la educación y puestos de trabajo, y por otra parte, por haber tenido, al menos en gran parte de Occidente, acceso a una educación y un sistema social que les permite desarrollarse plenamente en un entorno profesional. En España, ya en 1960 las licenciaturas en Bellas Artes fueron obtenidas en igual medida por hombres y mujeres (Haro 2013: 154).

La cifra de 50 años delimita la variable de edad en este estudio, porque en las reglas no escritas del mercado del arte se presupone que a los cincuenta, los artistas en activo ya ha transitado por la fase inicial de ser un “artista emergente”, y acaban de concluir la fase denominada de “media carrera” o “media trayectoria” (*mid career*, en inglés), comúnmente situada en la década de los cuarenta años. Superadas estas fases, se asume que la trayectoria artística del artista ofrece suficientes garantías de que se verá consolidada.



Veamos las estadísticas que muestran los porcentajes de individuales dedicadas a artistas de edad mayor o menor de 50 años en el momento de tener su exposición en solitario. El gráfico 5 señala dos tendencias dominantes en el Museo Reina Sofía a lo largo del tiempo: el número de artistas hombres es casi el doble que el de artistas

las mujeres voten, estudien o hereden— se han remplazado por mecanismos privados u ocultos —como el aislamiento de la mujer en el hogar descrito por Betty Friedan en *The Feminine Mystique* (1963) o la opresiva inundación del espacio público de cánones de apariencia física imposibles— ejercidos sin que haya posibilidad de intervención o reprobación externa. Sería ésta la violencia simbólica que según Bourdieu no opera en el orden de las intenciones deliberadas o físicas, sino que se traslada a la discriminación consuetudinaria, implícita en las tradiciones o en el lenguaje (Aliaga, 2007a: 18).

mujeres, y los artistas hombres de más edad, los consagrados (vivos o muertos), duplican el número de los artistas menores de cincuenta años, los artistas emergentes o de media carrera.

En 2002 sube el número total de artistas en individuales y colectivas, pero sin cambios en la totalidad de la desproporción de género: el 90% son hombres.

En 2003 solamente se hizo 1 individual femenina, entre 27 exposiciones temporales.

Muchas minorías no han tenido suficientes oportunidades para desarrollar su potencial creativo, pero el presente y el futuro permiten dar sitio en las paredes de los museos a figuras de más edad cuyas manifestaciones creativas o no se valoraron en su momento o no se quiso apostar por ellas hasta comprobar que iban a tener una carrera larga.

En el catálogo de exposición de Nancy Spero del 2008, la artista, a través de sus artículos y participación en debates artísticos y feministas de principios de los años setenta, plantea que los museos solo aceptan a las artistas mujeres cuando ya tienen setenta u ochenta años. Pone por ejemplos a Louise Nevelson y Georgia O'Keefe como artistas que han sido capaces de "mantenerse en su puesto" (Borja-Villel y Peiró, 2009: 113). Quiere esto decir que las artistas mujeres, para llegar a ser consagradas, deben demostrar que no van a interrumpir su carrera, algo que para las artistas madres o cuidadoras puede presentar complicaciones, como Spero vive en su propia historia personal, forzada a trabajar de noche por tener que ocuparse de sus hijos durante el día. No indica que el padre de los niños, el pintor Leon Golub, haya tenido que hacer los mismos sacrificios (Borja-Villel y Peiró, 2009: 27-33).

Naturalmente, no todas las mujeres artistas tienen cargas familiares. Lo que interesa del comentario de Spero es su opinión de que las artistas mujeres tienen que trabajar el doble de tiempo para que su obra se valore. También cabe barajar factores de mercado, posiblemente, y la probabilidad de que a las artistas mujeres simplemente se las considera o recuerda con menos frecuencia.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

La ausencia de mujeres en exposiciones de arte durante los años 90 fue reprochada por la artista Paloma Navares: “En las muestras colectivas las mujeres no pasamos nunca de un 6%. En Europa y en América se está haciendo un poco mejor, aunque todavía hay mucho que reivindicar” (Antolín 1998). A ojos del público, la pequeña presencia de artistas mujeres en las exposiciones colectivas perpetúa la idea de que hay menos artistas mujeres que hombres, cuando las más de las veces, la realidad es que hay pocos comisarios que trabajan creando exposiciones paritarias. La importancia de las exposiciones que agrupan temáticamente a un número de artistas es fundamental, porque las colectivas son las que por su carga simbólica trascienden el discurso historiográfico, informa Fernández López (2013: 108).

Las colectivas en el Museo Reina Sofía constituyen menos de una cuarta parte del total de exposiciones temporales. Limitando nuestra observación a estas exposiciones, las artistas mujeres no tienen una representación remotamente paritaria, lo que agrava la situación no solo en números sino en su integración en la historia del arte.

Los datos que mostramos son directamente los del número de artistas, cuando otro factor a tener en cuenta es la cantidad de obras por artista. Recurriendo a los catálogos, es posible comprobar que un artista puede tener muchas más obras en una exposición que otros. No hemos examinado este dato para todas las exposiciones colectivas, pero tampoco lo hemos abandonado. Más adelante mencionaremos la cantidad de obras por artista en ciertas colectivas, puesto que en algunos casos la representación de las mujeres queda profundamente agravada. No hemos visto lo contrario, esto es, no hemos encontrado una exposición con mayoría de artistas hombres que sin embargo exponga a muchas más obras de las artistas mujeres que incluye. Reiteramos, en todo caso, que no hemos hecho observación de la cantidad de obras para cada artista de los más de 4600 que han expuesto en las 77 colectivas.

El gráfico 6 indica los porcentajes anuales de artistas hombre, mujer y otro (sexo desconocido, colectivos paritarios, editoriales o casas de moda). Destacan con fondo rojo los dos años en los que la proporción de artistas hombre superó el de las mujeres con una estratosférica diferencia superior al 90%-10%: 2001 y 2002.

Gráfico 6: MNCARS, EXPOSICIONES COLECTIVAS
bajo la dirección de Juan Manuel Bonet y de Ana Martínez de Aguilar
Porcentaje de artistas hombre, mujer y otro
(sexo desconocido, colectivos paritarios, editoriales o casas de moda)
Total 2000-2007: 78% H / 15% M / 7% ?

Años 2000-2003 Bonet	Hombres / Mujeres / ¿? 71% H / 12% M / 13% ?	Años 2004-2007 M. de Aguilar	Hombres / Mujeres / ¿? 82% H / 18% M / 0% ?
2000	74% / 11% / 15%	2004	85% / 14%
2001	92% / 8%	2005	79% / 21%
2002	91% / 8% / 1%	2006	68% / 31% / 1%
2003	64% / 15% / 21%	2007	88% / 12%

Fuente: elaboración propia

Vemos también que el dominio casi exclusivo de exposiciones individuales a artistas hombres en 2003 no es compensado con una generosa inclusión de mujeres en las colectivas de ese año. Los artistas hombres ocupan un 95% de las individuales y un 81% de las colectivas. Lo que sucede es que el balance final de ese año (64% H / 15% M / 21% ?) se ve suavizado por la gran cantidad de 'artistas' sin género: los 94 libros de autor desconocido de la exposición *El libro ruso de vanguardia 1910-1934*⁵⁸ y las 59 entidades que han aportado creaciones para la *Tras el espejo: moda española*.⁵⁹

Mientras que el Museo Reina Sofía estrena milenio con desigualdades de esta inadmisibles envergadura, en Barcelona, el Centro de Arte Santa Mónica se preocupa por contribuir a un diálogo muy pertinente. La exposición del 2001 *Transexual Express. A Classic for the New Millenium*,⁶⁰ comisariada por Rosa Martínez y Xabier Arakistain, se ocupa de los cambios en las políticas de sexo, sexualidad y género, y de las relaciones de poder, prueba de que en la península no se ignoraba que el género es un tema merecedor de ser problematizado. El catálogo insiste en la importancia de la equidad:

"la búsqueda de la igualdad y la solidaridad se articulan para elaborar una reflexión incisiva sobre los usos sociales que encasillan las identidades, para celebrar la

⁵⁸ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/libro-ruso-vanguardia-1910-1934>.

⁵⁹ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/tras-espejo-moda-espanola>.

⁶⁰ Los creadores que participan son: Ana Laura Aláez, Janine Antoni, Vasco Araújo, Monica Bonvicini, Leigh Bowery, Cabello/Carceller, Hsia-Fei Chang, Patty Chang, Carles Congost, Divine David, Tracey Emin, Cristina García Roderó, Miguel Ángel Gañeca, Chris Korda, Oleg Kulik, Elahe Massumi, Priscilla Monge, Nikos Navridis, Rivane Neuenschwander, Ocaña, Henrik Olesen, Ebru Özseçen, Santiago Sierra, Salla Tykka.

apertura hacia la diversidad y el polimorfismo y para plasmar la diferencia en busca de la igualdad. L@s artist@s invitad@s muestran cómo los problemas de sexo, sexualidad y género están ligados a ideologías que se sustentan en políticas de exclusión destinadas a mantener el dominio de unos sobre otros".

Arakistain y Martínez (2001: 9).

◆ 4.3.3. EXPOSICIONES CON Y SIN ARTISTAS MUJERES: DOS EJEMPLOS

Uno de los años nefastos para las creadoras en el Museo Reina Sofía fue el 2002, cuando abrieron cuatro exposiciones –pequeñas, no se esconde este detalle– pero cuatro sin ninguna mujer. El año cerró con el siguiente cuadro: en exposiciones temporales participaron más de trescientos artistas, de los cuales más del 90% eran hombres y solamente un 8% mujeres. Una de esas exposiciones 100% masculinas, *Los humoristas del 27*, fue comisariada por una mujer, Patricia Molins, que sin embargo ha contribuido al debate sobre arte y género en España en otras aportaciones culturales posteriores (Molins 2012).

La exposición de investigación *Los humoristas del 27* mereció los elogios del entonces director del Museo Reina Sofía, Juan Manuel Bonet, que en el catálogo comparte su reconocimiento público hacia la comisaria. Bonet opina que *Los humoristas del 27* es:

"una exposición que marcará un antes y un después respecto del tema que nos da a ver. Efectivamente Patricia Molins, a la que debemos ya grandes rescates – recordemos sus magníficas muestras en el IVAM en torno a Mauricio Amster o Enric Crous—, ha reconstruido un episodio a menudo ignorado por los historiadores de nuestra literatura y nuestro arte, el de la 'época del laboratorio', como ella la llama, de un núcleo que con los años sería calificada de *El otro 27*" (Molins 2002: 12).

La muestra propone ser una panorámica multidisciplinar con caricaturas, teatro, cine y narrativa, lo que hace más fácil el poder incluir a alguna creadora. La propia Molins nos informa en el catálogo de que Josefina Peñalver es autora de algunas ilustraciones que acompañan las narraciones de su compañero Enrique Jardiel Poncela, publicadas en la revista *Gutiérrez* (Molins 2002: 85).

Otra señal de que alguna mujer más trabajaba en el mundillo de las revistas ilustradas es una pieza que aparece tanto en la exposición como en el catálogo: la doble página del número 99 del periódico infantil *Macaco* (1929),⁶¹ donde vemos las caricaturas de

⁶¹ La página ilustrada aparece reproducida en Molins (2002: 118).

las doce personas del equipo de redacción, encabezadas por dos mujeres llamadas Diávola y Pepita Álvarez.

No hay mención, como podría haberse esperado, de las literatas vinculadas a la generación del 27 conocidas como las Sinsombrero.

Molins en su ensayo comenta sobre el humor machista de algunos autores: “se buscan las raíces españolas lejanas y cercanas del humor nuevo. Guillermo Díaz Plaja [...], rastrea en la literatura española lo que considera el tema central del libro, ‘el menosprecio humorístico de la mujer’, y la fuente de su fórmula actual, que encuentra en Ramón Gómez de la Serna” (Molins 2002: 82). Si ese machismo puede ser visto como una actitud anclada en el pasado que ya ha pasado a la historia, qué pensar del dominio masculino en la exposición. En fin de cuentas, si bien la comisaria no ha incluido a ninguna mujer en la exposición, es cierto que el total de hombres es solo ocho. Y ahí está el problema. Parece poco, pero no deja de ser una exposición sin ninguna figura femenina. Y no es la única.

“Las mujeres han aprovechado cada brecha abierta para irrumpir masivamente en todas las esferas a las que se les ha dado acceso. Pero volvamos siempre a la gran pregunta: ¿cómo es que no avanzamos más, y aún retrocedemos en muchos aspectos, periodos y lugares?” (Pazos Morán 2013: 35).

No avanzamos, seguramente, porque abundan, como en la exposición mencionada, las puertas cerradas al trabajo de artistas mujeres. No todas las exposiciones adolecen de ese fallo, ni todos los años son tan deprimentes para las artistas mujeres como los años 2001, 2002 y 2003.

Por el contrario, recalcamos de nuevo que 2006 es el año de este siglo en el que el Museo Reina Sofía excluyó menos a las artistas mujeres, ya que fue el año en que por única vez las artistas mujeres superaron el 30% de inclusión en temporales. En 2006, precisamente, abrió una exposición comisariada por Berta Sichel,⁶² titulada *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. El catálogo de exposición no desliza hacia postulados pedantes o emotivos, sino que enuncia limpiamente el objetivo de mostrar más de 100 obras “que reflejan cómo los artistas utilizaron

⁶² Berta Sichel es una crítica independiente norteamericana (Doctor 1998: 10). Recibió en 2010 el premio MAV (Asociación de Mujeres en las Artes Visuales) en reconocimiento a su trayectoria profesional. <https://mav.org.es/videoteca/premios-mav/>. En una conferencia al año siguiente, Sichel hace una descripción modélica de una actitud responsable hacia el trabajo en un museo público. Ella estuvo once años al frente del departamento de Audiovisuales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: “Durante este tiempo, siempre tuve la certeza de que, teniendo el poder de decidir la programación, iba a ser la meta para promover tanto temas —por ejemplo el de la violencia machista— como de exhibir obras de artistas mujeres. Ninguna de estas obras podrían estar tan injeridas dentro del discurso feminista como la instalación de las películas de la artista inglesa de origen pasquistaní [sic.] Alyea [sic.] Syed, *Cárcel de Amor*, y el proyecto de Suzan Lacy, *El esqueleto tatuado* (noviembre de 2010), que cerraron mis actividades en el museo” (Sichel 2011: 45).

nuevos medios de transmisión electrónica no derivados del cine y transformaron los cánones artísticos establecidos” (Sichel, 2006: 16). De este periodo temprano del arte con nuevas herramientas, se escogieron a 25 artistas mujeres del ámbito internacional que, en palabras del museo, “contribuyeron significativamente al desarrollo del vídeo como lenguaje artístico y produjeron un gran número de obras llenas de coherencia. Es en este medio donde encontraron su propia voz frente a las políticas discriminatorias, dentro y fuera del mundo del arte”.⁶³ Con un 66% de artistas hombre y un 34% de artistas mujeres, *Primera generación* no llega a ser una exposición paritaria, si bien la consideramos una de las más incluyentes de todas las colectivas realizadas entre 2000 y 2016, porque la aportación de las artistas mujeres es claramente importante en esta muestra, y se ha tomado en cuenta desde la misma concepción de la exposición, algo que da la impresión que no se hace con suficiente asiduidad.

BALANCE 2000-2007

Concluimos con un somero indicador de la actuación, en cuestión de género, de los dos directores responsables del Museo Reina Sofía entre 2000 y 2007:

El balance de la dirección de Juan Manuel Bonet (2000-2003) es el siguiente:

107 exposiciones temporales: 77% individuales y 23% colectivas.

Exposiciones de arte moderno: 42% / Exposiciones de arte contemporáneo: 58%

Individuales a artistas hombres: 82% / Individuales de artistas mujeres: 18%

Porcentaje de hombres en colectivas: 75% / Porcentaje de mujeres en colectivas: 12%

El balance de la dirección de Ana Martínez de Aguilar (2004-2007) es el siguiente:

83 exposiciones temporales: 78% individuales y 22% colectivas.

Exposiciones de arte moderno: 29% / Exposiciones de arte contemporáneo: 71%.

Individuales a artistas hombres: 75% / Individuales de artistas mujeres: 25%.

Porcentaje de hombres en colectivas: 82% / Porcentaje de mujeres en colectivas: 18%

⁶³ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/primer-generacion-arte-e-imagen-movimiento-1963-1986>.

5

A MITAD de CAMINO. 2007-2008: LEY DE IGUALDAD, NUEVO DIRECTOR y RECORTES

- 5.1. La cuestión de género en el marco jurídico español: la Ley de Igualdad
- 5.2. Cambio de hoja de ruta para el Museo Reina Sofía: el sello de la nueva dirección
 - 5.2.1. Renovación de los espacios de exposición
 - 5.2.2. Reordenación de la colección del museo: nuevos relatos
- 5.3. La crisis financiera y los recortes a la cultura

En el eje central de nuestra horquilla temporal, suceden tres eventos destacables: se crea la Ley de Igualdad,⁶⁴ y, poco después, el Museo Reina Sofía recibe un nuevo director y llega una crisis financiera que iniciará una progresiva trayectoria de aumento de la desigualdad social. La nueva ley, la nueva dirección y los recortes presupuestarios son un 'tres-en-uno' que marcan un antes y un después en la andadura del museo.

◆ 5.1. LA CUESTIÓN DE GÉNERO EN EL MARCO JURÍDICO ESPAÑOL: LA LEY DE IGUALDAD

Un evento insoslayable a tener en cuenta en este punto de nuestra investigación es la creación de la Ley de Igualdad española en 2007, momento, que marca el eje temporal de este trabajo.

La infrarrepresentación de las mujeres en la historia del arte a nivel internacional ha generado explicaciones que giraban alrededor del contexto social. Previamente hemos citado algunas de las dificultades para muchas mujeres de acceder a la educación o la vida profesional incluso durante el reciente siglo XX. No es nuestro objetivo ahondar en las causas, pero fuentes ya citadas contenían algunos ejemplos: pocas mujeres encontraron lugar para su producción creativa en un sistema masculino, una crítica cercenadora descalificó esa producción, o que la exposición

⁶⁴ Este texto usará "Ley de Igualdad" para referirse a la Ley Orgánica para la Igualdad efectiva de Mujeres y Hombres 3/2007. No es necesario aportar aquí el texto íntegro, al ser un documento público (BOE 71, Ley Orgánica 3/2007, 22 de marzo, <https://boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-6115>). En 2007 también se crea una ley de memoria histórica y otra sobre la violencia de género.

de su obra se hizo en condiciones que no propiciaron su posterior incorporación al canon.

Mujeres de siglos atrás denunciaron las injusticias que vivían, reivindicaciones resumidas por Rocío de la Villa (2008) en un histórico de los derechos de la mujer. Desde la Ilustración se escriben textos seminales, destacando los de Christine de Pizan, Olympe de Gouges o Mary Wollstonecraft, y llegan en el siglo XIX los de John Stuart Mill o Friedrich Engels, quienes reflexionan sobre las estructuras de la esclavitud de la mujer, la familia monogámica y la transmisión patrilineal de la propiedad, etc. Desde que en el siglo XIX las mujeres en Occidente comienzan a tener, o vuelven a tener, según el caso, personalidad jurídica y algunos derechos civiles, ha habido mucha legislación que ha impactado en sus posibilidades vitales y de actuación. Recordamos que el derecho a voto para las mujeres en Occidente no se obtiene hasta entrado el siglo XX, y a que algunos achacan a este retraso legal respecto a los hombres la mermada incorporación de la mujer en la esfera pública, a menudo alegando que solo hay que esperar un poco más para que todo termine de nivelarse.

Ese planteamiento es válido en las perspectivas de la historia como progreso lineal. Pero cuando la repetición de las mismas ideas en escritos de distintos periodos sugiere que la historia se repite y da muchas marchas atrás, cabe preguntarse si la ocultación de artistas mujeres y críticas de arte –y eventuales rescates– es persistente y cíclica. Éticamente, habrá que intentar que no sea imparable. Por ello, tras décadas de activismo feminista que no ha llevado a los resultados esperados, algunas personas y asociaciones han empezado a actuar pensando en la vía legal, pidiendo la creación de nuevas leyes, o en su caso, haciendo denuncias por incumplimiento de las existentes.

La Constitución española se amplió con la llamada Ley de Igualdad, que entró en vigor en 2007. Es una ley orgánica creada para frenar la problemática desigualdad de género en España. Es el artículo 26 de la Ley de Igualdad el que nos interesa,⁶⁵ porque se dirige concretamente a las instituciones culturales. Estas deben conseguir paridad entre hombres y mujeres, para lo cual la ley contempla disposiciones específicas de promoción de la equidad en el ámbito de la creación y producción artística. Dicho claramente, la Ley de Igualdad obliga a las autoridades públicas a promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública.

⁶⁵ El contenido del artículo 26 de la Ley de Igualdad se puede consultar en el anexo 1.

Dicho artículo 26 ha causado interés internacional, como demuestra que se haya traducido al inglés para su publicación en el compendio de fuentes *Feminist Art Theory. An Anthology 1968-2014* (Robinson 2015: 86-87).

La igualdad material contemplada en nuestra carta magna demanda, en casos justificados, una intervención estatal, en la que ahonda M^a Luisa Culebras (2016: 94), indicando la pertinencia de hacer tratamientos diferenciados en beneficio de determinados colectivos desfavorecidos que necesitan especial atención o ayuda. Responden a esto las políticas de acción positiva, la llamada discriminación inversa o discriminación positiva,⁶⁶ sobre las que de momento no hay consenso sobre su eficacia (y por ende tampoco sobre su justificación), ni una explicación concreta de las formas que pueden tomar (Trimiño 2010: 355).

Las políticas de discriminación o acción positiva contemplan el implemento de cuotas de género, o bien otras medidas diferenciadoras encaminadas a privilegiar directamente al grupo minoritario o colectivo infrarrepresentado, compensando de este modo el desequilibrio existente (Trimiño 2010: 357). Una forma de activar la discriminación positiva podría ser, en el caso del Museo Reina Sofía, hacer exposiciones únicamente de obras de artistas mujeres, que podrían ser de discriminación positiva total (sin artistas hombres). En el caso de las temporales, serían exposiciones efímeras, pero la estrategia se puede aplicar a las salas de la colección. En ambos casos, estas medidas contribuirían, en el largo plazo, a reequilibrar la balanza de género de artistas en el museo.

Para conseguir la paridad que la ley dictamina, Rocío de la Villa da unos consejos para la gestión de fondos en las instituciones artísticas públicas. Su ejemplo versa específicamente sobre las adquisiciones de obras de arte en la feria ARCO que el Museo Reina Sofía realiza anualmente:

El Museo Reina Sofía "hace adquisiciones en nombre del museo y también en nombre del Ministerio de Cultura. Luego publica el listado de lo adquirido. El listado [este año] más o menos era paritario. Ahora bien, [...] precisamente por el problema de la diferencia de cotización entre obras de artistas hombres y mujeres, bueno pues lo que quiero que me cuente es cuánto ha gastado en el presupuesto de esas compras en ARCO, en obras de artistas hombres y en obras de artistas mujeres. Porque [...] si ha comprado seis y seis, vamos a decir, pero digamos que la parte del gasto en obras de artistas mujeres es solo un veinte por ciento frente a un ochenta, no me vale, eso no me parece paritario en absoluto" (RTVE 2018: min 32-34).

⁶⁶ Es llamada habitualmente 'acción afirmativa' en América, donde está vinculada con la lucha contra la discriminación racial y hacia las mujeres.

Villa reitera que la ley obliga a la paridad e incluso de acciones de discriminación positiva para compensar el pasado. Para ella, cualquier institución estatal, ayuntamiento, o fundación que percibe un beneficio fiscal que no cumpla con sus obligaciones de conseguir paridad “está utilizando mal los fondos, fondos que son públicos, que proceden de nuestros impuestos, y a mi me parece que aquí hay un problema de malversación” (RTVE 2018: min 30).

Es la Ley de Transparencia, sin embargo, la que Elena Vozmediano (2013b) acusa al Museo Reina Sofía de estar, sino incumpliendo, por lo menos difuminando, por “ocultar” datos que deberían publicitarse, como corresponde hacer sobre las adquisiciones de obras de arte hechas con dinero público. Vozmediano desearía ver en la web del museo la información completa, especialmente el coste y los impuestos, de las adquisiciones. Sobre las incorporaciones de obra a la colección, las ya mencionadas Memorias de Actividades anuales del Museo Reina Sofía – documentos descargables desde su página web— listan todas las adquisiciones de obra. Se comprueba que efectivamente no es nada infundada la queja de Vozmediano, puesto que en el listado de cada año aparece el número de registro de cada pieza, pero no su coste (MdA 2016: 19).

Corresponde recordar, en definitiva, que el Museo Reina Sofía, como institución pública en el ámbito de la creación y producción artística, está obligada desde el año 2008 a promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en su oferta artística y cultural, con el fin último de conseguir igualdad entre los sexos. Observaremos en la línea del tiempo los efectos, si los hubiere, de este cambio legislativo.

Para realizar esa comprobación, la medición de la igualdad de género se hará con comparaciones en cifras, metodología que defendemos con el apoyo teórico que nos brindan considerables investigaciones preexistentes, cuyas aportaciones citamos y comentamos a lo largo de este estudio.

◆ 5.2. CAMBIO DE HOJA DE RUTA PARA EL MUSEO REINA SOFÍA: EL SELLO DE LA NUEVA DIRECCIÓN

En 2008, el museo cambia de director, siendo seleccionado por primera vez por concurso público. El ganador fue Manuel Borja-Villel, quien acababa de comisariar una exposición de la artista Nancy Spero para el museo: *Disidanzas*, una de las muestras de esa década más valoradas por la crítica (Jarque y Silió 2010).

Antes de dirigir el Museo Reina Sofía, Manuel Borja-Villel estuvo a cargo del MACBA, institución barcelonesa donde reafirmó su forma de entender una colección de arte. Borja-Villel criticaba las colecciones "clónicas" que según él abundaban en España en los años ochenta y principios de los noventa, por ser colecciones que se engordaban con artistas llamativos que estaban de moda en esos momentos de eclosión del mercado del arte (Expósito 2015: 175). Para el nuevo director, lo importante es llevar la atención hacia artistas "aparentemente difíciles y minoritarios" y no celebridades como Jeff Koons. Expresa su deseo de que el Museo Reina Sofía sea notable "por la colección y las muestras de tesis que generan debate y cuestionamientos" (García 2014).

Con su llegada a la dirección en 2008, Manuel Borja-Villel marca las líneas estratégicas para su proyecto museográfico, que se sostendrán incluso tras la crisis financiera, que ve como una crisis de dinero, pero no de ideas. Planeó grandes exposiciones temporales que empezarían en 2010. Las que él considera que imprimen su sello son *Principio Potosí*, en la cual interpela a la modernidad, *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* sobre Aby Warburg,⁶⁷ y *Nuevos Realismos: 1957-1962*, periodo de cambio de paradigma entre modernidad y postmodernidad, en el cual no hay un canon fijo que interesa, más aún porque es un momento artístico "que está sin repensar" (Ruiz 2009).

En una declaración, Borja-Villel decía que "No hay ningún museo que de una manera u otra no tenga la impronta de su director y equipo" (Espejo 2012). No se duda de que es un trabajo en equipo, pero entendemos que la impronta de la alta dirección tiene más peso. El director dice no estar imprimiendo sus gustos personales en la programación, ni cree que en este sentido haya conflicto: "Los grandes momentos de otros museos internacionales siempre han tenido detrás nombres y apellidos, y eso no quiere decir que la programación responda al gusto personal de sus responsables" (Doctor 2015).

⁶⁷ Llama la atención que Borja-Villel se siente dueño de esta exposición, que sin embargo "había sido programada por la dirección anterior" (Rubira 2011: 33).

Entendiendo que potencial de la exposición está en su función como “detonante de experiencia y de procesos de conocimiento” y en tramar “narraciones no hegemónicas” (MdA 2011: 7), el museo ha puesto cierto énfasis en el arte efímero por medio de una programación de artes en vivo, que permite una relación más estrecha entre museo y visitante, y convierte los espacios del museo en lugares de exploración escénica. El Museo Reina Sofía ha acogido espectáculos teatrales, coreográficos, musicales, de acción o performance que rara vez se representan en escenarios más convencionales. “La voluntad del Museo no es convertirse en un espacio escénico más de la ciudad, sino ser una plataforma para la creación, experimentación e innovación en el ámbito de las artes en vivo. Este objetivo está directamente relacionado con el discurso teórico del Museo, teniendo muy en cuenta las difusas fronteras actuales entre las diferentes disciplinas artísticas” (MdA 2011: 139).

Borja-Villel evidencia así una forma de actuación que busca la innovación, e incluso funciona con cierta dosis de improvisación, en contraposición con otros modos de actuación académicos o museográficos que posicionaban un punto de vista aislado del mundo exterior, para el director “no existe un diseño de programa expositivo que nace de un plan absoluto” (Expósito 2015: 55-56). Trabaja, dice, de manera relacional, conociendo el contexto que rodea la institución, y poniendo énfasis en que el público no sea un pasivo receptor de una comunicación unidireccional hecha por el museo.

En base a lo observado, el Museo Reina Sofía mantiene una misión educadora, la que acompaña a la institución museo desde el siglo XIX (Hooper-Greenhill 1988: 224), pero con planteamientos actualizados desde entonces. La concepción de museo como “instrumento de desarrollo del individuo y de su comunidad, poniéndose al servicio de los proyectos de los actores locales” se solidifica a partir de los años sesenta, cuando los museos empezaban a adaptar su programación al público (González Ceballos 2016: 43). Para Manuel Borja-Villel, la educación es un área estratégica del museo, e incluso “una de las asignaturas pendientes en nuestro país” (Sánchez Balmisa 2010: 23). El director expande su premisa con la siguiente explicación:

“La educación, al igual que el archivo, se ha convertido en un lugar común y no nos sorprende que bastantes artistas la utilicen como recurso creativo. El peligro de estetización es evidente. Tal vez no haya otro momento en la historia en el que la voluntad de llegar al público haya sido tan general. Pero a menudo la educación es más *marketing* que pedagogía. Creyendo que de ese modo podemos llegar mejor al público, los museos buscamos despertar su interés haciendo ‘asequible’ el arte, ‘explicándolo’. No nos damos cuenta de que con ello destruimos aquello que tiene de especial el museo: la obra de arte. A base de ser educativos, los museos han dejado de educar. La educación como emancipación es aquella que nos

permite general nuestros propios procesos de conocimiento y liberarnos de las narraciones fundacionales que nos son impuestas. El arte favorece la desobediencia y la resistencia, la educación curricular y los lugares comunes no” (Sánchez Balmisa 2010: 23).

Los proyectos locales no están a priori excluidos del Museo Reina Sofía, pues la comunicación en la página web del museo informa a los usuarios de la forma en la que cualquier persona puede enviar una propuesta de exposición para consideración del museo (Preguntas frecuentes, s/f).

◆ 5.2.1. RENOVACIÓN DE LOS ESPACIOS DE EXPOSICIÓN

La *Guía del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* publicada en 2012 explica las ventajas que se pueden extraer de los espacios heterogéneos típicos del edificio Sabatini: “salas abiertas y diáfanas destinadas a relatos generales y relacionales; salas específicas; salas únicas inclusivas; y hasta salas ‘escondidas’, que ofrecen itinerarios mentales y físicamente activos, con los que dismantelar la percepción de la continuidad característica de los museos tradicionales, y sustituirla por el establecimiento de diferencias por los contrapuntos y los contrastes” (Borja-Villel, Carrillo y Peiró, vol. 1, 2012: 16).

Es una respuesta a las frecuentes objeciones sobre la disposición interna del museo, poco orientada a favorecer un recorrido lineal, cuestión agravada para algunos por la propia reordenación novedosa de la colección o por proyectos expositivos con tendencias rupturistas. El edificio Sabatini se diseñó a fin y al cabo para funcionar como hospital y no como sala de exposiciones.

Entre 2008 y 2016 volverán a remodelarse los espacios para hacer cambios en la presentación de la colección permanente. El edificio Nouvel, en pie desde hace un lustro, se remodela en 2011 para dedicar 2.200 metros cuadrados repartidos en dos plantas, a albergar la tercera parte de la colección. La complejidad de la distribución de espacios se evidencia en la necesidad de coordinación interdepartamental requerida: la remodelación de la ampliación Nouvel se hizo con la supervisión de varios departamentos del museo, incluyendo el Departamento de Colecciones y el de Mantenimiento. Se precisaba adecuar el espacio “al carácter duradero de la presentación de la Colección y a la naturaleza heterogénea de las obras de arte contemporáneo expuestas, así como a conseguir ambientes más confortables para el visitante” (MdA 2011: 16).

Además había que considerar el crecimiento de la colección, pensando tanto en cuestiones prácticas de almacenamiento y conservación, como en planteamientos artísticos e historiográficos. Hay en proyecto futuras reformas del edificio Sabatini así como una reubicación de los almacenes (Blasco 2015: 117).

En 2011, el Centro de Documentación se desarrolla considerablemente con nuevas líneas de trabajo y en estrecha colaboración con los departamentos de Colecciones, Exposiciones y el Centro de Estudios. Conjuntamente, el trabajo bibliográfico y la adquisición y gestión del material de archivo rompen "las jerarquías convencionales entre objeto de arte y documento" (MdA 2011: 8). El llamado Espacio D de la Biblioteca y Centro de Documentación se inaugura como sala de exposición en 2012, favoreciendo la difusión de los fondos archivísticos y documentales del museo. Se estrena con la exposición *La escritura desbordada: poesía experimental española y latinoamericana 1962-1982*.

◆ 5.2.2. REORDENACIÓN DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO: NUEVOS RELATOS

Anteriores presentaciones de la colección del Museo Reina Sofía no habían suscitado mucho entusiasmo a María Bolaños (2008: 484), a cuyo parecer "la exposición de la colección permanente se ha resentido de presentaciones monótonas, programas confusos, ideas anticuadas, convencionalismos canónicos o proyectos abortados, sin llegar a ofrecer una propuesta fuerte que sostenga y haga valer la identidad de la colección". Como responsable del museo madrileño, Borja-Villel se cuestiona la función de las instituciones de arte contemporáneo y experimenta con formatos expositivos y nuevas maneras de mostrar la colección permanente (Borja-Villel y Esche 2016).

Las salas del museo destinadas a la colección permanente se reorganizan cada cuantos años para actualizar los discursos, como hizo con gran éxito la Tate Modern de Londres, museo inaugurado en el año 2000 y que en 2006 redistribuye por completo la exposición de su colección. Naturalmente, la disposición de la colección "permanente" no es inamovible, y la Guía del museo (2012), como tantos otros textos que publica, se refieren únicamente a 'La Colección'. La Memoria de Actividades de 2011 (MdA 2011: 15) informa que algunos puntos de la colección tendrán una rotación de obras para ampliar el abanico de lo que el público puede conocer en repetidas visitas, como corresponde a un "museo vivo". Unos años antes, por el contrario, la Memoria de Actividades de 2007 (MdA 2007: 9) proyectaba una idea de la colección permanente como algo estático, dado que obras del museo que no

estaban en la “exposición permanente” se intentaban incluir en muestras temporales, para no estar siempre almacenadas.

El Museo Reina Sofía tiene más de 21.000 obras,⁶⁸ (eran 18.000 en 2012, según la guía del museo, Borja-Villel, Carrillo y Peiró 2012: 2, vol. 1) por lo que la rotación de obras en sala es necesaria para que se puedan ir mostrando, en cuanto objetos públicos que merecen una difusión. En este sentido, la idea tradicional del museo basada en la propiedad de obras es insuficientemente generosa para Borja-Villel, que se considera un mero custodio “de una serie de bienes que son o deberían ser de todos” (García 2014). El director es partidario de que el museo es guardián, que no dueño, de las obras que se van adquiriendo:

“El museo es una institución que sirve al público. Como institución pública, somos conscientes de que la propiedad cultural –el arte que producimos y coleccionamos– no es verdaderamente nuestro. El museo simplemente lo custodia. Nuestras propuestas para adquisiciones no pretenden acumular tesoros, sino compartirlos. Compartir es la clave en este contexto, porque, en nuestro caso, quien recibe se enriquece, pero quien ofrece no se empobrece. No deseamos expropiar bienes o conocimiento, sino ponerlos en mayor circulación”. (Exhibitionist 2013: 16).

En sintonía con este posicionamiento ético de poner al acceso del público el patrimonio cultural, el museo está haciendo un trabajo de digitalización y visibilización en red de la colección. Actualmente se pueden ver en la página web unas 8.300 piezas, aunque ese número de digitalizaciones aumenta progresivamente (Colección MNCARS 2018).

El Museo Reina Sofía inauguró dos relecturas de los primeros tramos de la colección en 2009 y 2010. En 2011 se inauguró el tercer tramo dedicado al arte contemporáneo. Este tercer tramo de la colección responde al “reto de generar itinerarios que en vez de discurrir por el convencional canon nacional-internacional, lo hagan por un mapa siempre provisional y de centros múltiples” (MdA 2011: 8). Bajo el título: *De la revuelta a la posmodernidad, 1962-1982*, esta sección contiene cerca de 300 obras en varios formatos: esculturas, vídeos, material documental, pinturas o instalaciones, para continuar con la ruptura de “las tradicionales delimitaciones del arte” (MdA 2011: 15). Previamente, las prácticas artísticas experimentales estaban infrarrepresentadas en la colección, en opinión de Jesús Carrillo (2012: 273). En España, esto es especialmente significativo porque desde que se estrenó la democracia, las políticas culturales se encauzaban unidireccionalmente en la

⁶⁸ Esta cifra aparece en la Memoria de Actividades 2015, (p. 78) y es la más reciente publicada por el museo en la página web: <http://www.museoreinasofia.es/colección>. [Última consulta 1 septiembre 2018].

gestación de una historia del arte español contemporáneo centrada en el objeto, dejando fuera las prácticas conceptuales, el arte de acción y la performance, prácticas olvidadas “tanto por las instituciones culturales como por el mercado”, afirma Nieves Correa (2012: 98).

En 2015, el director del museo afirmaba que “La colección no está acabada, porque nunca puede estarlo, y porque nos sorprendió la crisis justo antes de terminar; falta la última parte, que es la contemporánea” (Blasco 2015: 117). Esta última parte de la colección es un trabajo aún en curso, y comprende arte desde la década de 1980 hasta la actualidad. Borja-Villel considera que es un periodo histórico marcado por una fechas clave como 1989 y 2001, y que destaca por “la teatralización de las artes, la globalización de la cultura, una nueva centralidad del espectador y la hegemonía casi absoluta del mercado” (García 2014). Quiere también incluir la arquitectura y la ciudad, y se prevé reordenar toda la colección en el año 2020, incorporando la planta 0 del edificio de Sabatini (Molina 2017).

Para Borja-Villel, la colección tiene una dimensión histórica pero no pretende ser parte de ninguna “gran narrativa”, ni se doblga con sumisión “a una disciplina única” (Exhibitionist 2013: 10-11). Borja-Villel insiste en no mostrar una cronología única, sino que busca cierto desorden que se asemeje más “a la naturaleza de la historia y de la memoria que a las cronologías lineales y únicas” (Expósito 2015: 251).

El modelo museográfico del Museo Reina Sofía en 2013, explica su director, se opone tanto al modelo de museo moderno ejemplificado por el MoMA de Nueva York durante las décadas 1940 y 1950, como a los modelos multiculturales y de espectáculo en los que se han basado grandes proyectos de las últimas décadas (Exhibitionist 2013: 11-12; CBA 2018). Borja-Villel reconoce el patrimonio de las poderosas colecciones del MOMA⁶⁹ y el Pompidou, centros de referencia, pero insiste en la idea que ha repetido muchas veces: considera más importantes los relatos generados por las obras, que la colección de obras en sí (OPI 2013; Peiró 2015; Molina 2017). Refiriéndose a Miró, Dalí y Picasso, artistas que previamente contaban con sala propia, Borja-Villel ha declarado romper con la “concepción de la historia del arte como historia del nombre propio”, (Blasco 2015: 117). No obstante, la “identidad” de la colección del Museo Reina Sofía gira alrededor del *Guernica* de Picasso.

⁶⁹ Borja-Villel (2010b) considera problemática la forma de mostrar arte del MoMA neoyorkino: “sus narraciones tenían un carácter historicista, se insertaban en un desarrollo cronológico continuo que, al trazar su curso como una infinita vuelta a los orígenes, tendía a ocultar toda incompatibilidad. Nos hallamos asimismo ante una historia lineal y evolucionista, que empieza con el posimpresionismo, continúa con el cubismo y el surrealismo, y acaba con la eclosión del expresionismo abstracto y la pintura de finales de los cincuenta. Se trata, con certeza, de una narración excluyente”.

El relato de su modelo museográfico incluye también los dispositivos de mediación,⁷⁰ dice, al tiempo que critica el “discurso jerárquico, elitista, vertical, del que sabe mucho al que no sabe nada” (Bono 2013). El repensamiento de los dispositivos para presentar la colección consiguen, por ejemplo, ubicar arte latinoamericano junto a arte estadounidense, o proyectar una película de Hitchcock al lado de un Rothko (Bono 2013). En definitiva, las obras no tienen porqué ordenarse por técnicas o por autores, y se pueden dar saltos de un medio a otro, para dar “cabida a narraciones minoritarias o desconocidas” (Molina 2017).

Por abierta que suene esta postura, uno se pregunta hasta qué punto una película de Hitchcock precisa de estar proyectada en bucle en las salas de la colección, cuando mucha obra de artistas mujeres no sale de los depósitos del museo. Sobre la valoración de dichas obras, Martínez y Cámara (2012: 193-194) han efectuado un recomendable análisis de las obras de artistas mujeres en la colección del museo en el año 2011.

De partida, el Museo Reina Sofía había heredado una colección sesgada. “En el caso español basta con hacer un breve recorrido por el MNCARS para darse cuenta cómo la obra de mujeres artistas españolas brilla por su ausencia”, dice Celia Díez Huertas (2012: 178) sobre la colección del museo, tras contar que de 120 artistas en la sección de las vanguardias históricas, 8 son mujeres, de las cuales 5 son españolas. Da ejemplos de otras secciones del museo, poniendo en evidencia el sesgo de género de la colección permanente. Otra fuente indica que en febrero de ese año, la colección del Museo Reina Sofía estaba compuesta por 4.134 artistas, de los cuales 3.415 hombres y 515 mujeres (Sáez-Angulo 2012).

Lourdes Méndez se declara escéptica sobre las colecciones de museos, en cuanto que no le parece que estén pensadas o mostradas teniendo en cuenta perspectivas de género. Para que las colecciones públicas no transmitan únicamente una visión patriarcal, la gestión del museo debe incluir personas que activamente desarrollen una agencia feminista, indica Méndez (2011: 158).

Buscando evidencia de actitudes feministas en la planificación de la colección del Museo Reina Sofía, vemos que en 2010 ingresa 660 obras y justifica las adquisiciones

⁷⁰ Entre los dispositivos de mediación están los recorridos autónomos para visitantes disponibles en web. Aparte de las rutas transversales como “Lo poético”, “Cuerpo”, etc., hay una propuesta de visita independiente accesible en red titulada “Indispensables: 80 básicos del Museo” (Indispensables s/f), que informa sobre los ochenta artistas “Indispensables” en la colección, que son 78 artistas hombres y 2 artistas mujeres: Esther Ferrer y Ángeles Santos. Sabemos que de las más de 20.000 obras de arte en la colección, la mayoría son de artistas hombres, pero ¿quién y por qué ha decidido que hay 78 artistas hombres cuya obra es tan “indispensable” que las mujeres deben retenerse prescindibles? Más adelante analizaremos el recorrido llamado “Feminismo”.

hechas. No se citan motivos feministas entre los razonamientos dados para el conjunto de estas compras, pero algunas de las adquisiciones sí dan un paso en esa dirección. La colección enriqueció su contenido feminista ingresando obras de los años setenta de Jo Spence, Helena Almeida y Martha Rosler (MdA 2010: 15).

La búsqueda en otras fuentes de actitudes feministas por parte del museo no da resultados esperanzadores. El segundo volumen de la guía del museo (Borja-Villel, Carrillo y Peiró 2012: 126-137, vol. 2) muestra obras de la colección categorizadas en una sección feminista, sección que solo ocupa diez páginas aunque se trata de una guía de museo tan voluminosa que abarca dos tomos.

Citamos de manera más extensa otra fuente también editada por el museo, *La colección: Museo Nacional Reina Sofía, claves de lectura*. Esta cita se extrae de la introducción al segundo volumen, y está firmada por Borja-Villel, Carrillo y Peiró:

“Hija de su tiempo, la colección del Museo Reina Sofía fue tomando forma en gran medida, dentro de esos parámetros de sucesión fluida de “ismos” de vanguardia, de modo que las contribuciones patrias aparecían como ecos locales. Esta sucesión estaba salpicada de los señeros hitos que encarnaban los genios por excelencia: Pablo Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí, seguidos de una pléyade de artistas, a los que necesariamente se consideraba menores. El discurso que organizaba la colección excluía hechos de relevancia en la historia del arte de nuestro país, como la existencia de mujeres artistas en los años veinte y treinta [énfasis nuestro]. Además, como la colección surgió coincidiendo con la rehabilitación de los grandes géneros durante la década de los ochenta, se fundamentó en la pintura y la escultura. Con ello, se dejaban de lado tanto la fotografía y el cine, medios definitorios de la cultura visual y de la experimentación lingüística del siglo XX, como las huellas de aquellas prácticas no objetuales que protagonizaron la renovación de la vanguardia desde los años sesenta.

En respuesta a esta lectura lineal y canónica de la historia del arte del siglo XX, el Museo Reina Sofía propone actualmente una multiplicidad de lecturas, al ofrecer una disposición rizomática que, aún tomando posición y partido en cada caso, no sólo mantiene abierta la ambivalencia de los significados, sino que activa su resistencia a la fijación de un único sentido. Ahora, los géneros tradicionales conviven y se yuxtaponen con la fotografía, el cine, el sonido o la danza” (Martín 2010, pp. 7-8).

Hemos subrayado una frase que llama la atención por estar escrita en pasado. El texto quiere dar a entender que la colección “excluía” a las artistas mujeres de los años 20 y 30 *antes*, es decir, en un pasado nebuloso del que no se responsabilizan los autores. Queda implícito que esa exclusión se hizo antes de la reordenación a la que se refiere el segundo párrafo, de la que, ahora sí, los autores se hacen responsables.

Sin embargo, según nuestros datos la exclusión de artistas mujeres, de todas las épocas, seguía bien vigente en el año 2010 de la publicación citada. El año 2010 concretamente es uno de los peores en cuanto a inclusión de artistas mujeres en exposiciones temporales. Solo se hace una individual femenina,⁷¹ y de los 370 artistas participantes en colectivas, menos del 20% son mujeres, pero más del 70% son hombres.

Para compararlo con la trayectoria precedente, no hay más que contar que entre 2000 y 2009, entre todas las exposiciones temporales, figuran 2219 artistas hombres y 355 artistas mujeres (73.6% H y 11.8% M, más un 8.7% de entidades o artistas desconocidos). Reduzcamos las cifras a las exposiciones individuales: 139 para artistas hombres, y 38 para artistas mujeres, o lo que es lo mismo, una media anual de 14 exposiciones para hombres frente a menos de cuatro al año para artistas mujeres.

Ciertamente nuestros datos corresponden a las exposiciones temporales y no a la colección a la que hace referencia el texto que comentamos, por lo que el ejercicio sirve solo para comprender la enormidad de la exclusión femenina, y demostrar que no se limita a las artistas de los años 20 y 30, como se infiere en la cita de Borja-Villel, Carrillo y Peiró.

Volviendo a dicha cita, nos parece muy saludable la proposición del museo de desmontar una historia del arte "canónica". Simplemente, no creemos que eso se pueda hacer sin una real actuación feminista, opinión secundada por Méndez Baiges (2017: x) quien desde una óptica de género, considera "la escasa pertinencia del «relato ortodoxo de la vanguardia» para la comprensión de la complejidad y evolución del arte y la estética de los dos últimos siglos".

⁷¹ La única exposición individual femenina del 2010 es *Peer Out to See (Atisbar para ver)*, de la artista contemporánea estadounidense Jessica Stockholder. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jessica-stockholder-peer-out-see-atisbar-ver>. Claramente, con esta muestra el museo tampoco está valorizando las artistas de los años 20 y 30 cuya exclusión lamentaba.

◆ 5.3. LA CRISIS FINANCIERA Y LOS RECORTES A LA CULTURA

La oferta expositiva de cualquier museo público se ve condicionada por la financiación que recibe. En los años siguientes a la crisis financiera del 2008, los recortes presupuestarios llevaron a José Guirao, ex-director del Museo Reina Sofía y luego director del centro cultural madrileño La Casa Encendida, a proponer una serie de soluciones, como reciclar la colección permanente, alargar la duración de las exposiciones o no publicar catálogos (El País 2012).

En el Museo Reina Sofía, la reducción global de exposiciones y el aumento de colectivas lo achacamos a los recortes presupuestarios. A partir del año 2010, el Museo Reina Sofía disminuye considerablemente su producción de exposiciones individuales y en general reduce sus exposiciones temporales anuales. Nuestros datos confirman una media de 23 exposiciones al año entre 2000 y 2007, frente a 16 exposiciones temporales de media entre 2008 y 2016.

Aun así, tras comprobar cómo los recortes en cultura hicieron trizas a muchos museos españoles, Vozmediano (2010) tiene la impresión de que el Museo Reina Sofía no sufrió sobremanera por los recortes.

El presupuesto del 2010 del Museo Reina Sofía fue de 55 millones de euros, dotación inferior a la del año 2009 en un 6,7% (MdA 2010: 201). Ese año, el Ministerio de Cultura aportó 300.000 euros para adquisiciones en la feria de arte ARCO, aunque en 2012 esa cantidad la redujo a 100.000 euros. El presupuesto de gastos del 2012, un 14,7 % más bajo que al año anterior, apenas superaba los 42 millones de euros (MdA 2012: 189). En 2013, la dotación del Ministerio de Cultura para incorporar obras de ARCO a la colección permanente volvió a subir a 300.000 euros, mientras que el presupuesto de gastos consolidaba la tendencia descendente iniciada en los años precedentes, cayendo en 2013 a cerca de 34 millones de euros (MdA 2013: 206).

Según Vozmendiano (2010), sin embargo, el Museo Reina Sofía no perdió patrocinadores, y al contrario que otros museos, no tuvo que cancelar exposiciones, ni renunciar a triplicar el espacio y duplicar el número de obras expuestas, como se planeaba para la reordenación de la colección, aunque sí tuvo que ralentizar las compras. El Museo Reina Sofía volvía a ser el niño mimado que había sido a finales del siglo XX, en términos de financiación (Beirak 2012: 258). El número de visitantes, su reputación internacional y su valor como reclamo turístico hacían "rentable" la inversión aun bien pasada la era de la bonanza.

A los veinte años de su creación el Museo Reina Sofía se ha consolidado como centro de referencia en el circuito de museos. En 2008, la institución alcanza la cifra de 1.800.000 visitantes, faltando poco para cuadruplicar el medio millón de personas que visitaron la primera *blockbuster* española, la exposición de Matisse en el Museo Reina Sofía en 1988 (Gómez 2000: 231).

Por otro lado, a sus veinte años, el Reina Sofía era todavía un organismo autónomo dependiente del Ministerio de Cultura, lo que obligaba al equipo directivo a soportar el lastre que suponía solicitar el visto bueno del ministerio hasta para “cambiar un conserje de sala” (Seisdedos y García 2008). Esto cambia al aprobarse una ley reguladora del Museo (Ley 34/2011 del 4 de octubre), destinada a “acometer una profunda modernización de la organización de la institución”. Bajo esta ley, la gestión del museo se hace más efectiva y ágil, puede generar recursos financieros propios incrementando su nivel de autofinanciación y diversificar la oferta de actividades en correspondencia con la demanda de los diversos usuarios (MdA 2011: 189).

Al año siguiente, en 2012, y bajo la Ley de Fundaciones, se constituye la Fundación Museo Reina Sofía, entidad privada sin ánimo de lucro, acogida al Protectorado de Fundaciones Culturales del Ministerio de Educación Cultura y Deportes. El proceso de creación de la estructura organizativa del museo finaliza en 2015, incorporando a su Patronato cinco nuevos miembros y creando el Consejo Internacional de Mecenazgo (MdA 2015: 182).

6

DESPUÉS DE LA LEY DE IGUALDAD: ANÁLISIS DE EXPOSICIONES TEMPORALES EN EL MUSEO REINA SOFÍA 2008-2016

- 6.1. El arte global: pluralidad geográfica en las exposiciones temporales
- 6.2. La colección: el fracaso de las reordenaciones
- 6.3. La mirada feminista a las exposiciones del Museo Reina Sofía 2008-2016
 - 6.3.1. Programa de arte emergente: Fisuras
 - 6.3.2. Exposiciones individuales y colectivas
- 6.4. Casos de estudio: aciertos, disonancias y fracasos
 - 6.4.1. Exposición *Máquinas y almas*
 - 6.4.2. Exposición *Formas biográficas*
 - 6.4.3. Exposición *María Blanchard*
 - 6.4.4. Exposición *Analogue* de Zoe Leonard

Como se pudo comprobar por las 190 exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, el balance de los primeros ocho años del siglo XXI resultó en un patente desequilibrio entre artistas hombres y mujeres, con un ligero descenso en la desigualdad bajo la dirección de Ana Martínez de Aguilar. Seguiremos la pista de esa tendencia en el contexto renovado del museo, teniendo en consideración que factores externos al museo, desde crisis económicas a cambios legislativos, necesitan unos años para tener su eco y manifestarse en lo que se muestra en galerías y centros de arte.

A continuación profundizamos en las 147 exposiciones temporales del Museo Reina Sofía desde el 2008, para ver los efectos de la Ley de Igualdad que se debe cumplir desde este momento, pero que por los largos periodos de planificación necesarios, pueden no hacerse visibles inmediatamente. Como es de sobra conocido, la impronta de la crisis financiera se hizo visible en la sociedad definitivamente en 2011, por lo que desde ese año podrían notarse otros cambios en la programación del museo, y que estos factores pueden tener consecuencias particulares desde un punto de vista feminista

◆ 6.1. PLURALIDAD GEOGRÁFICA EN LAS HISTORIAS DEL ARTE EN EL MUSEO

Vimos que en la primera parte del siglo, el Museo Reina Sofía daba cierta atención al arte internacional, por ejemplo dedicando un 12% de las exposiciones temporales al arte de América Latina. El Museo Reina Sofía se proyecta como eje de 'una gran red iberoamericana de arte moderno' (Espejo 2012), si bien este enfoque no es nuevo.⁷² El periodo dirigido por Manuel Borja-Villel mantendrá estable esa cifra del 12% pero no la supera, en contra de lo que podría pensarse dada la cantidad de declaraciones hechas repetidamente sobre el interés del museo por dar lugar al arte latinoamericano (véase por ejemplo, López 2014). En 2010, por ejemplo, Manuel Borja-Villel, hizo una crítica demoledora de la feria ARCO por no haber impulsado más el arte latinoamericano, opinando que esta feria debería ser la puerta de entrada del continente sureño a Europa (Bravo García 2015: 95).

Independientemente de un interés personal por parte de la dirección del museo, y de las conexiones postcoloniales y lingüísticas que facilitan el conocimiento mutuo entre España e Iberoamérica, mostrar arte de América Latina también tiene una ventaja, el interés del mercado por arte de esta región hace que sea una 'marca' de éxito, por así decirlo.

Femke Van Hest estudia la presencia de artistas no occidentales en las galerías más prestigiosas de Europa y Estados Unidos y observa que en la segunda parte de la década del 2000, la etapa que observamos, hay un 23% de artistas latinoamericanos representados, superados sólo por artistas asiáticos, aunque en ambos casos hay que considerar que muchos de estos artistas viven en países occidentales (Van Hest 2015: 45). Los artistas más visibles, en el estudio de Van Hest, son principalmente brasileños, argentinos y mexicanos, pero son también las galerías de México y Brasil las que, de las galerías latinoamericanas, más acuden a la feria Art Basel, una de las más renombradas. También en Suiza reside una de las mayores colecciones privadas de arte latinoamericano, la colección Daros está en Zúrich. Su director artístico,

⁷² El Museo Reina Sofía expone en solitario a 13 artistas latinoamericanos entre 2008 Y 2016: Leandro Erlich (2008); Mario García Torres (2010); Martín Ramírez (2010); Roberto Jacoby (2011); Lygia Pape (2011); Emilio Ambasz (2011); Cildo Meireles (2013); Alejandra Riera (2013); Gabriel Acevedo Velarde (2013); Ulises Carrión (2016); Wifredo Lam (2016); Damián Ortega (2016) y Tamar Guimarães (2016). Hay 5 exposiciones colectivas de arte de Latinoamérica: León Ferrari y Mira Schendel (2009); Desvíos de la deriva. Experiencias, travesías y morfologías (2010), Principio Potosí (2010); Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina (2012); La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros (2013). En total, en este periodo un 12% de las 147 exposiciones temporales se dedican al arte de América Latina. Esta es la misma proporción que en el periodo 2000-2007, por lo que el ahínco con que el Museo Reina Sofía declara difundir el arte de Latinoamérica, discurso reiterado por Manuel Borja-Villel, no es superior al que se venía haciendo.

Hans-Michael Herzog, encontró incluso que todas las grandes bienales de Asia se interesan por mostrar arte latinoamericano (Wu 2009).

El Museo Reina Sofía sigue la tendencia del estudio de Van Hest. Entre 2008 y 2016 realiza 13 exposiciones individuales a artistas de América Latina, dominando los argentinos, mexicanos y brasileños.⁷³

Sigue habiendo durante esta fase pocas exposiciones de arte de Asia, desde 2008 sólo se han dedicado cuatro exposiciones a artistas de Asia y una de esas fue organizada en colaboración con la Tate Modern de Londres, la de Yayoi Kusama (MNCARS 2011, Tate Modern 2012). Borja-Villel no desconoce el arte asiático, ya en 1999 invitó a la crítica de arte Geeta Kapur a participar en una conferencia en el MACBA cuando él dirigía esa institución. En todo caso, no hay cambios a lo largo del tiempo en la proporción de exposiciones de artistas asiáticos, son un 3% constante entre 2000 y 2016.

Una exposición individual del taiwanés Chen Chieh-Jen abre en el Museo Reina Sofía en 2008, pero es parte del programa Producciones, de la dirección anterior. Desde 2009, pues, se exponen los siguientes artistas de procedencia asiática: Walid Raad (Líbano), Yayoi Kusama (Japón), Amos Gitai (Israel) y Nasreen Mohamedi (India).

Por otra parte, en cuanto a la procedencia geográfica de los artistas expuestos en el Museo Reina Sofía antes y después del 2008, hemos encontrado una diferencia notable. En la primera parte del siglo, se realizaron 91 exposiciones de arte español (un 48%), mientras que durante la dirección de Borja-Villel serán 41 (un 28%). Se compensa ese decrecimiento del arte nacional con más arte de Europa occidental y algo más de arte de Europa del este.

Una singularidad de la etapa de Borja-Villel es que, por primera vez, el Museo Reina Sofía expone en solitario una artista del enorme continente que está a 14 km de nuestras costas: África. El arte de África está incluso menos presente que el arte de Asia, por lo que resalta la pequeña exposición de Tracey Rose (2014),⁷⁴ una de las del ciclo Fisuras. Será el primer proyecto realizado por esta artista de Sudáfrica en

⁷³ Constatando la tendencia comentada, y demostrando que Borja-Villel no da más énfasis al arte de América Latina que sus predecesores, entre 2000 y 2007, el Museo Reina Sofía hizo 15 exposiciones individuales a artistas de Latinoamérica: 5 de México, 3 de Argentina, 2 de Brasil, 2 de Cuba, 1 de Bolivia y 1 de Colombia. Entre 2008 y 2016, el museo elige a 4 argentinos, 4 mexicanos, 3 brasileños, un cubano y un peruano.

⁷⁴ La exposición de Tracey Rose se titula (x), <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/tracey-rose>. Y ya fuera del periodo analizado por este trabajo, llegará la exposición de otro artista sudafricano, William Kentridge, en 2017.

En cuanto a exposiciones colectivas, *La invención del siglo XX: Carl Einstein y las vanguardias* (2008) expone 35 piezas africanas y una de Polinesia, de artistas cuyos nombres no se citan (Fleckner 2009: 120 y 313-317). Estas obras anónimas, en su mayoría del siglo XIX, proceden principalmente de museos europeos de Antropología y Etnografía.

España. Tracey Rose creó un vídeo a partir de una performance y lo proyectó en una instalación sensorial envolvente. La artista muestra su preocupación sobre el papel público del cuerpo de la mujer y los principios del feminismo, interés conocido desde años antes, por ejemplo por su participación en la exposición *Global Feminisms* en el museo de Brooklyn, Estados Unidos, en 2007, y el evento paralelo, el Foro de Arte Feminista, donde Tracey Rose tomaba el pelo a los museos que organizaban exposiciones feministas, o de arte africano, o ejercían segregaciones de cualquier otro tipo (Robinson 2015: 486-488).

◆ 6.2. LA COLECCIÓN: EL FRACASO DE LAS REORDENACIONES

Antes de pasar al análisis feminista de las exposiciones temporales, es pertinente comentar unos aspectos sobre la colección permanente del Museo Reina Sofía.

Es sabido que las colecciones de museos tienen lagunas, y que por ello el objeto de nuestro estudio no es la colección permanente del Museo Reina Sofía, pero la perspectiva feminista aplicada hace imposible omitir un artículo muy relevante. El punto de mira de Sara Rivera Martorell (2013) son las salas de la colección del Museo Reina Sofía, tras las reordenaciones de hechas después de la llegada de Borja-Villel.

Cuando España escribía su Ley de Igualdad en 2007, el Brooklyn Museum de Estados Unidos presentaba la exposición *Global Feminisms*, una visión transnacional y multicultural del arte feminista. Parecía una señal de que el feminismo ya se había consolidado como un tema en actualización constante y de interés en todo mundo. Este desarrollo del feminismo no podía ser desconocido por instituciones medianamente informadas, por lo que ningún museo podría presentar el arte feminista como un aislado fenómeno de la década de 1970. ¿O sí?

El Museo Reina Sofía creó la sala titulada "La revolución feminista" para mostrar el arte feminista de los años 1962 a 1982. Esta sala es el objeto de estudio del artículo "El arte feminista y su exhibición. La musealización de un conflicto", en el que Sara Rivera (2013) examina la exposición de la colección permanente para desvelar las ideologías androcéntricas subyacentes.

Rivera pone en evidencia la ideología no tan feminista que trasluce tras el análisis de las obras en dicha sala, y su ubicación en el contexto de la colección permanente. La autora pone el foco no en la cantidad de artistas mujeres, sino en el discurso museográfico, advirtiendo que uno de los principales hándicaps de la historiografía nacional es que no ha habido una lectura genealógica sobre la producción artística

feminista en España. A pesar de cuarenta años de reivindicaciones feministas las artistas mujeres siguen “en el mismo lugar”, al parecer de Rivera (2013: 108), y el Museo Reina Sofía sigue “organizando muestras que, lejos de tratar a la mujer como sujeto dentro de la historia, hablan de ella como sujeto específico existente en la historia”.

La autora razona su crítica con el argumento de que las obras en la sala feminista, todas de artistas mujeres –no se ha incluido ninguna obra de artista hombre, aunque el museo dispone de obras de Juan Hidalgo, Carlos Pazos o Pepe Espaliú con temática relevante— quedan fuera del contexto histórico que legitimaría en mayor medida a estas obras y sus creadoras. La justificación de Rivera es lúcida y está fundamentada con ejemplos específicos, pero es reveladora de la problemática que nos concierne. Dado que hay distintos feminismos, es improbable que se alcancen acuerdos unánimes sobre cómo restablecer las voces de las mujeres en los discursos históricos.

Vista de la sala feminista con obras de la colección del Museo Reina Sofía, 2018



Fotografía de Cristina Nualart, 2018.

La sala feminista no ha cambiado mucho desde que Rivera efectuara su investigación. Cinco años después, la colección permanente del Museo Reina Sofía dedicada a ilustrar “La revolución feminista” en el arte no se ha ampliado o reubicado. Tiene pocas piezas (en otoño de 2018 se podían ver solo seis obras), de las que ni siquiera informa adecuadamente, ya que dos de las obras en sala tenían cartelas en blanco,

cartelas sin texto alguno, por motivos que el personal de sala decía desconocer. La autoría de estas obras tampoco se da a conocer por la hoja de sala,⁷⁵ que informa sobre el planteamiento discursivo general, pero para permanecer vigente aun tras las periódicas rotaciones de obras, no cita todas las obras expuestas.

Detalle de cartela *no informativa* de obra en la sala feminista de la colección, Museo Reina Sofía, 2018



Fotografía de Cristina Nualart, 2018.

No hay duda del valor que supone la inclusión explícita del arte feminista en el Museo Reina Sofía, pero la forma que ha tomado esta incorporación, en opinión de Rivera, fracasa en su cometido. Podríamos interpretar que la sala feminista genera una segregación encubierta, porque descontextualiza el arte feminista y a las artistas mujeres del resto del arte de la época. El razonamiento de Rivera es impecable: como ejercicio de reescritura de la historia del arte, que es lo necesario para integrar a las mujeres en el canon, esta iniciativa no funciona. El canon de la historia del arte es definido por Villa (2013b: 13) como "la norma que produce la hegemonía político-social y que genera categorías binarias de desigualdad: dentro/fuera; masculino/femenino, alta/ baja cultura, etc., estableciendo una estructura de dominación, exclusión y marginación sobre lo que no está aceptado como norma".

⁷⁵ La hoja de sala titulada *La revolución feminista* se puede descargar en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-10407>.

Hay opiniones a favor o en contra de la inclusión de determinadas formas de arte en el canon, ya se trate de arte de mujeres, arte urbano o arte de acción, por ejemplo. Rivera explica su opinión dando razones para querer esa inserción de las obras feministas en el canon, puesto que en el contexto de su exposición permanente, daría un posicionamiento igualitario a esas obras feministas dentro del grueso de la colección. Sara Rivera llega a la conclusión de que las intenciones de base del museo, autoproclamadas como renovadoras, son poco coherentes con esta reordenación de la colección. Su investigación constata una disonancia entre el discurso del museo y la realización de su proyecto expositivo, algo que concuerda con los resultados del presente estudio, que al igual que el ensayo de Rivera, desemboca en una evaluación insatisfactoria de las políticas expositivas del Museo Reina Sofía.

Un aspecto muy interesante en la historia del arte feminista, que se ha planteado en el trabajo de Rivera, es que se invoca a pensar no solo en términos de representación paritaria sino en términos ideológicos. La escasa presencia de artistas mujeres no solo queda patente en las paredes de los cubos blancos, sino que está en la misma historia del arte, cuando ésta es entendida como un canon unívoco de jerarquía tradicional e irrefutable. La mujer como 'otro' frente a la universalidad de lo masculino, es una concepción representativa de la cultura patriarcal. En el mundo del arte, desde principios de los años ochenta Rozsika Parker y Griselda Pollock (1992: 132-133) teorizaban sobre esto. La diferencia que supone esta otredad de la mujer no podía ser borrada, entendían las autoras, puesto que era una diferencia *negativa*, era una carencia de la 'normalidad' o 'universalidad' de la condición masculina, en una sociedad donde la mujer estaba reprimida, en el sentido de negada, omitida o excluida.

La construcción de esta diferencia sexual en la sociedad, explican, hace que las mujeres no puedan inventarse una serie de significados positivos sobre la figura de la mujer, puesto que estas reafirmaciones caerían en ese vacío que es la exclusión de lo femenino. El trabajo que hay que hacer, en su planteamiento, es el de deconstruir íntegramente el esquema social patriarcal.

Para las artistas mujeres, que ya se saben infrarrepresentadas, una manera de aportar a esta necesaria deconstrucción es la de cuestionar las instituciones tradicionales de artista y arte, alertando al espectador sobre el efecto ideológico del arte. En muchos museos el sesgo androcéntrico se extiende a las interpretaciones, comentarios y críticas, que califican a las mujeres como subalternas (López Fernández-Cao 2013: 22). En el Museo Reina Sofía, de hecho, se ha criticado por ofrecer información limitada y sesgada sobre las pocas artistas mujeres que expone.

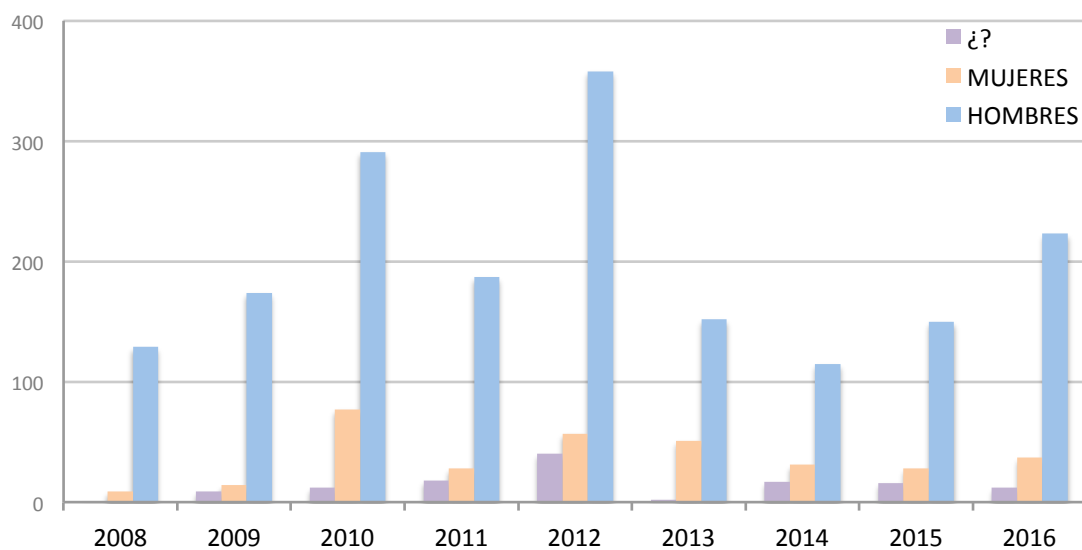
“Un ejemplo es la escasa información referente a Dora Maar, cuyas obras se encuentran en las salas 202 y 206.6, que incide fundamentalmente en su vinculación vital y artística con Pablo Picasso invisibilizando así su percepción como una artista independiente con una visión propia del arte” (Beteta 2013b: 62).

Para las mujeres, las consecuencias son un empobrecimiento de su valía. Para los hombres, una forma de mantenerlos apartados de una realidad plural y equitativa, de bloquear su conciencia de su propio privilegio, que algunos, haciendo autocrítica, quizás quisieran repensar desde un punto de vista ético. Al fin y al cabo, la historia del arte tiene efectos políticos reales, avisa Griselda Pollock (2012a), efectos que se sienten a través de sus construcciones simbólicas sobre lo que tiene valor.

◆ 6.3. LA MIRADA FEMINISTA A LAS EXPOSICIONES DEL MUSEO REINA SOFÍA 2008-2016

Los años que siguieron a la Ley de Igualdad dieron enorme privilegio a los artistas hombre en las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía: 94% en 2008 y 90% en 2009. Dos años, en consecuencia, en los que apenas hay sitio para las artistas mujeres.

Gráfico 7: EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS, MNCARS 2008-2016
Número anual de artistas desagregados por género



Fuente: elaboración propia

Quizás nadie en el museo madrileño tomó inspiración de dos exposiciones seminales en España: *La batalla de los géneros*, comisariada por Juan Vicente Aliaga (2007b) en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), y *Kiss Kiss Bang Bang, 45 años de arte y feminismo*, comisariada por Xavier Arakistain (2007) en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En ambas, el número de artistas mujeres era dominante, mientras que ni una sola de las 77 exposiciones colectivas del Museo Reina Sofía en el siglo XXI ha contado con mayor presencia de mujeres que de hombres. Hay pues muchas colectivas con dominio de hombres, y lo que es más, en un 88% de estas colectivas la desproporción es muy alta: contienen más de tres cuartas partes de artistas hombres y menos de una cuarta parte de artistas mujeres.

El 2010 es un año pésimo para las artistas mujeres en el Museo Reina Sofía, y es el año en que ya Manuel Borja-Villel es plenamente responsable de las temporales, habiendo puesto su empeño en la colección permanente durante el primer periodo de su dirección (Ruiz 2009; Seisdedos 2010). En el año 2010 se puede afirmar que las decisiones del museo en cuestión de género son injustificables, por no superar el 10% de exposiciones individuales con protagonista mujer.

Recordamos que las medidas sugeridas por la Ley de Igualdad para las colecciones y programaciones culturales es que tengan una representación paritaria, con una cuota mínima del 40%-60% (Trafí-Prats 2012: 224). Que en el 2010 el 90% de las monográficas del Museo Reina Sofía se dedique a artistas hombre, ya no se puede calificar de imperdonable, sino de ilegal, habida cuenta de que la ley que nos atañe estaba en vigor desde hace tres años, justamente los que el museo afirma necesitar para planificar sus exposiciones (Preguntas frecuentes, s/f).

Preguntado sobre la desigualdad de género en el Museo Reina Sofía, Manuel Borja-Villel cree que "es peligroso mezclar categorías, como las políticas de igualdad laboral, con el discurso artístico" (Lafont 2011). En el artículo de Lafont, el director procura dar a entender que entre el personal del Museo Reina Sofía no hay discriminación de género, mientras que desmerece las críticas a las pocas artistas mujeres expuestas achancando el problema al contexto de la historia del arte. No cabe duda de que la respuesta del director es una evasiva. Por esta declaración también deducimos que Borja-Villel desconoce la Ley de Igualdad, ya que la Constitución no mezcla categorías absurdamente, sino que pone, punto por punto, indicaciones para distintos ámbitos. La Ley de Igualdad se divide en títulos, capítulos y artículos, entre los que hay artículos dirigidos al desarrollo rural, otros a la educación, a los medios de comunicación, al deporte, etc.

El título 2 de la ley (Políticas públicas para la igualdad), capítulo 2 (Acción administrativa para la igualdad), alberga el artículo 26, que concierne el “ámbito de la creación y producción artística e intelectual”, que hace explícito en su punto (c) lo que el museo dirigido por Borja-Villel debe hacer: “Promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública” (BOE 2007: 12617). Esto no tiene nada que ver con “las políticas de igualdad laboral” que Borja-Villel cita incongruentemente cuando los medios de comunicación quieren que explique la infrarrepresentación de artistas mujeres en el museo público. En todo caso, por su cargo, le compete conocer el título 5 de la Ley de Igualdad: El principio de igualdad en el empleo público (BOE 2007: 12621-12623).

Lafont (2011), la periodista que interroga al director de la institución pública, no recibe una respuesta adecuada, ni educada, por parte de Borja-Villel, quedando la pregunta sin contestación que de explicación al problema. En cuanto a los medios de comunicación, no son nada inocentes. Ante la masiva exclusión de artistas mujeres al comienzo de la dirección Manuel Borja-Villel, el año 2011 es celebrado en las secciones culturales de los periódicos como “el año de las mujeres” (Ruiz Mantilla 2011), simplemente porque el sesgo está dentro de lo aceptable (59%-41%). Se diría que cuando se alcanza un equilibrio que está justo en los límites de lo legal, la atención mediática intenta crear la impresión de que a las mujeres se las está dando una posición de honor.⁷⁶

“Tenemos que hacer las estadísticas más accesibles, para que los datos empíricos no puedan ser obviados o refutados”.

Maura Reilly (2017).

◆ 6.3.1. PROGRAMA DE ARTE ACTUAL O EMERGENTE: FISURAS (2009-actualidad)

El programa Fisuras (2009-actualidad) es uno de los primeros creados bajo la nueva dirección de Borja-Villel. Al igual que el anterior programa Producciones (2006-2008) para la promoción del arte emergente, tiene el objetivo de producir nuevas obras de arte, dando mucha libertad al artista (Andueza 2013).

El programa Fisuras tiene lugar en la entreplanta del edificio Nouvel y en las salas de Espacio Uno, nombre dado al programa de arte emergente organizado por Rafael Doctor entre 1997 y 2001. Con Fisuras se pretende dar un nuevo sentido al Espacio

⁷⁶ En “El Imperio de ‘las señoras’”, Patricia Mayayo cita un artículo del ABC de 1988 para analizar un prejuicio que “se había instalado en los medios de comunicación una idea que se repetirá posteriormente hasta la saciedad: la imagen de que el mundo del arte contemporáneo en nuestro país –a diferencia de lo que ocurre en otros sectores laborales– es un mundo dominado por las mujeres” (Mayayo 2012: 146).

Uno, invitando a artistas emergentes o de media carrera a experimentar en los espacios del museo, abriéndolos a manifestaciones que distan del modelo convencional de exposición organizada. De ahí que el título, Fisuras, remite a las brechas, las rupturas. Para Borja-Villel, “un arte que rompe” es necesario para renovar la institución que de otro modo tendería al anquilosamiento (EFE 2009). El director del museo añadiría que se buscaba “romper con los cánones artificiales de distinción de géneros y disciplinas” (MDO/E.P. 2010).

Tanto el precedente programa Producciones como el actual programa Fisuras favorecen la creación de obras *site-specific*, creadas para un lugar específico, idóneo para crear obra experimental. Crecen las posibilidades narrativas al permitir ubicar producciones artísticas en “espacios intersticiales”, las zonas de carácter híbrido como descansillos, huecos de escalera, subterráneos, conexiones entre edificios, etc. (Web MNCARS 2011).

Como ejemplo, se puede mencionar la exposición de Efrén Álvarez, realizada en 2011 en la entreplanta del edificio Nouvel, y que revelaba “un espacio antes inapercibido [sic.], una zona de nadie entre el espacio semipúblico de los trabajadores del museo y el espacio público de exposiciones, así como uno de los espacios de conexión, una de las fisuras que une los dos edificios del museo en la misma medida que delata su punto de fricción” (Web MNCARS 2011).

Entrevistado en 2012, Borja-Villel anunciaba una ampliación del programa Fisuras, para poner el énfasis en el presente, en el mundo más inmediato (Espejo 2012). El programa Fisuras ha seguido en activo en 2017 con dos exposiciones, las dos de artistas mujeres: Erlea Maneros Zabala y Tamar Guimarães.

Las exposiciones que nacen de los programas de arte emergente raras veces son eventos multitudinarios. La discoteca montada para *Disco & Dance* de Ana Laura Aláez (2000) había sido quizás la única la exposición masiva. Las demás no generaron colas para entrar, pero redondean el carácter general de la institución permitiendo correr riesgos mayores a nivel de planteamiento discursivo. Las exposiciones pequeñas, según Manuel Borja-Villel (Bono 2013), “dan visibilidad a las minorías”, argumento que implica cierta contradicción interna, puesto que dar solo un poquito de visibilidad a las “minorías” causa que se perpetúe esa etiqueta minoritaria.

Marzo y Badia (2006) explican la importancia de fomentar la producción de arte, de *producir* por encima de *exponer*, para que la cultura sea vital y dinámica, se pueda generar y regenerar. Por otro lado, Fernández (2013: 111) observa una desventaja de la producción de obras para un entorno concreto, y es que su itinerancia posterior puede verse limitada, algo que en consecuencia puede dificultar la visibilización de la

obra y de la persona que creo la pieza. Es muy razonable este planteamiento de la autora, que cree que los museos que ayudan a producir obra a artistas jóvenes, de alguna manera terminan penalizando a las artistas mujeres, que, hasta el momento, siguen teniendo menos oportunidades de exponer en museos y por ello de afianzar sus trayectorias profesionales. Lo ideal sería que los museos realizasen exposiciones que incluyan sus obras en una narrativa mayor, en exposiciones colectivas.

El programa Fisuras, en su reemplazo el programa Producciones en 2009, lo mejora en un sentido: reduce levemente la infrarrepresentación de artistas mujeres. Entre 2009 y 2016 expone a trece hombres, nueve mujeres y una colectiva paritaria,⁷⁷ lo que supone alcanzar una situación paritaria desde el punto de vista legal: 59% hombres y 41% mujeres.⁷⁸

Este dato podría significar que tras la creación de la Ley de Igualdad, el museo ha repensado su programación y está, puntualmente, cumpliendo con sus obligaciones. Veamos cómo afronta el Museo Reina Sofía la programación de arte emergente en toda su extensión. Los ciclos expositivos más innovadores del 2000 al 2016, Espacio Uno, Producciones y Fisuras, totalizan una ratio de 54% artistas hombres y 46% de artistas mujeres.⁷⁹ Este total de exposiciones pequeñas de arte nuevo que evidencia un tratamiento justo para las artistas mujeres, es motivo de reflexión sobre el tipo de arte y el tipo de exposiciones donde las mujeres no tienen un papel secundario. Sin embargo, esa cifra paritaria del total del periodo estudiado sufre un retroceso si nos ceñimos a la última década. En los diez años hasta 2016, los programas Producciones y Fisuras exponen un 62% de artistas hombres, frente a un 38% de artistas mujeres, es decir, la programación de Espacio Uno realizada por el comisario Rafael Doctor fue realmente significativa para las artistas mujeres en la historia del Museo Reina Sofía en el siglo XXI.

Los pequeños altibajos en una hipotética línea de avance hacia la igualdad de género no son señal de retrocesos categóricos, pero sí nos obligan a estar alerta a las olas de desigualdad, para que los logros que se hayan conseguido no se pierdan.

⁷⁷ La exposición paritaria de arte sonoro, arte comunitario e instalaciones llamada *Otoño 2010* la conforman, entre individuos y colectivos, tres artistas hombres y dos mujeres, en una proporción de 60% - 40%. Son Pedro Bericat (Zaragoza 1955), Atelier Bonanova (José Luis Mata y Antonia Payero), Trinidad Irisarri (Madrid 1959) y Domingo Mestre (Valencia 1960).

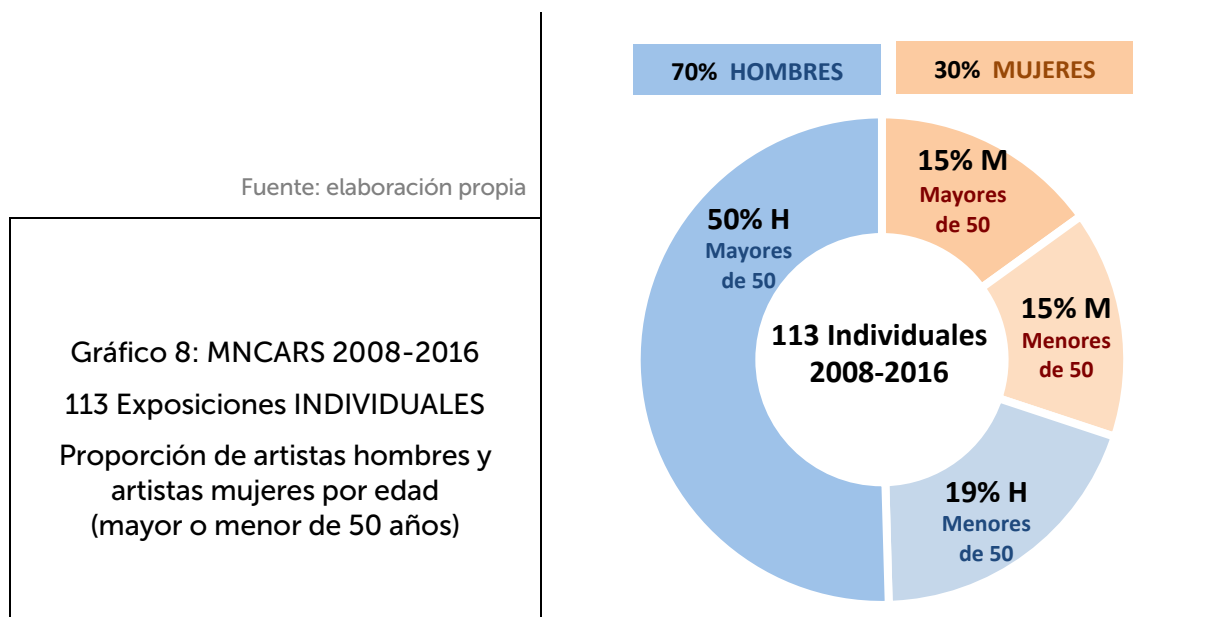
⁷⁸ Ese 59% hombres y 41% mujeres se refiere a artistas individuales. Mirando otras variables, por ejemplo el número de exposiciones (en lugar del número de artistas), el programa Fisuras hace un 59% de exposiciones individuales masculinas, un 38% de individuales femeninas, y un 3% de exposiciones colectivas (una sola). Poca diferencia, pero otra más que señala que las que pierden visibilidad son las artistas.

⁷⁹ Damos los cálculos desde el año 2000, pero el Espacio Uno inició en 1997. Fusionando los tres programas desde esa fecha (Espacio Uno, Producciones y Fisuras, 1997-2016), obtenemos un 57% de artistas hombres y un 43% de artistas mujeres.

Recordemos a las artistas mujeres olvidadas históricamente, citadas en varias de las fuentes que hemos comentado. Ellas son el testimonio de que la producción artística valorada en su momento puede ocultarse con posterioridad, si las instituciones no ponen de su parte. Nos parece de rigor que los museos públicos inviertan más en investigar artistas mujeres de épocas anteriores. Más que deseable, sería simple y llanamente justo hacer el esfuerzo de investigación de dar a conocer más y mejor a las artistas mujeres del pasado. Sin embargo, con el apoyo de los datos aquí presentados, priorizar la exposición de arte emergente e innovador es algo que el Museo Reina Sofía podría hacer a corto plazo y fácilmente, si tanto le cuesta programar las exposiciones grandes de modo inclusivo.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES 2008-2016

El gráfico 8 muestra las proporciones de artistas hombres y mujeres, en las 113 exposiciones individuales de este periodo.



En 2012 se alcanzó, casi, la paridad técnica en las exposiciones individuales (10 exposiciones individuales, 6 de artistas hombres y 4 de artistas mujeres). El 2014 hubo un rebrote de esfuerzo por parte del museo, que ese año programó un 58% de exposiciones individuales masculinas y un 42% de femeninas, la única vez en el siglo XXI que las artistas mujeres pudieron acceder a tal nivel de representación en monográficas. Desde entonces, ha ido marcha atrás, y los años siguientes hasta el

2017 incluido,⁸⁰ los hombres han vuelto a copar el 70% o más de las exposiciones individuales.

Unas cuestiones en la realización de la retrospectiva de Elena Asins (n. 1940), realizada en 2011, el mismo año en que es condecorada con el Premio Nacional de Artes Plásticas, delatan cierta desidia por parte del museo en poner en valor a esta artista. De hecho, esta muestra de Elena Asins en el Reina Sofía ha sido considerada un ejemplo de exclusión femenina por la investigadora Olga Fernández (2013), quien considera incongruente que el museo monte una monográfica de Asins cuando no ha colgado obras de ella en las salas de la colección permanente, obras que el museo tiene.⁸¹ Cuando las artistas están ausentes de las salas de la colección, prosigue Fernández, se refuerza la idea de que las obras de mujeres son excepciones a la norma, dado que las exposiciones individuales descontextualizan las trayectorias artísticas.

En términos de comunicación, el folleto de exposición enfatiza la labor pionera de esta artista, por su temprano uso de la tecnología informática en la creación artística. Tuvo sus primeras muestras en solitario en galerías de Madrid en 1968, recibió una beca para ir a Nueva York en 1980, y, aunque el museo no lo dice ni en la web ni en el folleto, en 2005 el Ministerio de Cultura (s/f) le otorgó la Medalla de Oro al Mérito de Bellas Artes. Aún con todos esos logros, el museo tardó décadas en pensar en esta artista para una monográfica. El folleto hace eco del olvido, explicando que tanto el catálogo como la misma exposición “pretenden sistematizar, documentar y mostrar un trabajo cuya trayectoria pública a lo largo del tiempo ha soslayado importantes aspectos de su contribución artística”.⁸²

El comisario de la exposición de Elena Asins, Manuel Borja-Villel, ofrece dos razones que explican la tardanza del museo para poner en valor a esta artista (Canal MNCARS 2011). Por un lado, explica que hay una visión romántica de la figura del artista que ha hecho prevalecer una preferencia por la pintura. Sin embargo, en la década precedente, el museo realizó por lo menos 20 exposiciones de arte que se podrían calificar de “nuevos medios”. Por otro lado, Borja-Villel alega que los ritmos lentos de

⁸⁰ Dato no contemplado en la franja temporal de nuestro estudio, pero verificado a posteriori.

⁸¹ Este dato en la investigación de Fernández fue obtenido antes del fallecimiento de Elena Asins en 2015. La artista dejó su legado al museo, lo que ha ampliado considerablemente la cantidad de obras suyas en la colección permanente, cuyas salas se reordenan periódicamente.

⁸² Dada la frecuente mención de los folletos del museo, se ha optado por no citarlos en el texto, para que la lectura sea más fluida. Todos los folletos de exposición citados, salvo las excepciones que se mencionarán puntualmente, son documentos públicos y se pueden consultar en la web: museoreinasofia.es. Hay enlaces URL directos para cada exposición en el listado de exposiciones en los anexos.

la obra de Asins están en conflicto con los tiempos rápidos del canon actual, determinado por el mercado del arte. Ninguno de los dos argumentos se sostiene.

Que el director haga este apelo al mercado es especialmente preocupante. El museo, custodio de patrimonio o activador de pensamiento crítico, es responsable de contribuir a la formación y reformulación del canon establecido.⁸³ El mercado tiene fallos e impone ideologías, y el sistema del arte ha excluido a las artistas mujeres (Villaespesa 2012), cuestiones que el museo no desconoce ni puede ignorar. Además del peligro del “juicio” del mercado, Isabelle Graw nos alerta de que no hay “justicia” en el valor estético que el mercado del arte da a las obras (Danto 2003).

Es cierto que la política de adquisiciones de los museos se topa a veces con dificultades prácticas para incluir a artistas mujeres, por ejemplo porque éstas reciben menos oportunidades para exhibir sus obras (Fernández 2013: 110). Incluso antes de ser directora de Tate Modern, Frances Morris conocía las dificultades que tienen los museos para adquirir obra de artistas mujeres debido a que el mercado las infrarrepresenta (Méndez 2011). Además, los precios de las obras de artistas mujeres no suelen ser tan altos como los de los artistas hombre (Reilly & Perry 2016: 51). Si bien esto parecería hacer más asequibles su adquisición para los museos, la canonización de los artistas se vincula con su cotización, haciendo que las obras menos caras se presupongan menos buenas. Este mecanismo está estudiado en toda su amplitud por Hans Abbing (2002), y afecta en particular a las mujeres, como ha mostrado Maura Reilly (Reilly & Perry 2016: 51).

La actual directora de Tate Modern, Frances Morris rechaza las intangibles “reglas” del mercado a la hora de pensar en lo que el museo debe coleccionar y mostrar, e insiste en que el arte del museo debe valorarse por su excelencia y por su capacidad de provocar y fascinar al público. “Tenemos que dejar de festejar la creatividad en función de cómo el mercado la monetiza”, dice, compartiendo la decepción que siente ante críticas que tachan de mala la colección del Tate Modern basadas en una comparación con los precios de venta en las últimas subastas de arte (Ellis-Petersen 2017).

Sobre cómo los museos planean el crecimiento de su colección, el ejemplo de Suecia merece tenerse en cuenta. El Moderna Museet de Estocolmo se caracterizó desde un principio por ser ágil en la incorporación de nuevas obras a sus fondos (Sundberg 2011). En lugar de seguir líneas narrativas ya establecidas por la colección, el museo

⁸³ La reescritura del canon por parte de museos de arte contemporáneo parecería ser parte de su trabajo innovador en el campo, pero la realidad es menos puntera y más conservadora, como experimentaron por ejemplo Catherine Lord y Richard Meyer al proponer a museos su proyecto de exposición queer que finalmente vio la luz en el Centro Galego de Arte Contemporánea en 2009 (Aliaga 2009: 93).

creaba su marco de referencia a medida que actuaba, tomando decisiones de compra con rapidez. Esto tiene importancia a la hora de construir narrativas de colección. Apostar por artistas con trayectoria consolidada es menos arriesgado, pero limita las posibilidades de discurso, ya que la obra trae consigo cierta carga narrativa. El Moderna llegaba a prescindir de galerías o ferias de arte, y a veces compraba obra directamente en escuelas y universidades de arte, actuación que, paradójicamente, no se acompañaba siempre con un seguimiento de las carreras artísticas de los creadores (Sundberg 2011: 364).

Volviendo al Reina Sofía, es de celebrar que el museo haya organizado la retrospectiva de Elena Asins y homenajes a su trayectoria,⁸⁴ sin dejar que estas buenas noticias nos induzcan a caer en un optimismo pasivo. Las actuaciones “justas” para visibilizar la obra de artistas mujeres por parte del museo no deben excusar ni ocultar todo lo que aún queda por hacer.

EXPOSICIONES COLECTIVAS 2008-2016

Recordando los datos sobre las exposiciones colectivas realizadas entre 2000 y 2007, había un 77% de artistas hombres, un 14% de artistas mujeres y un 9% de entidades.

Como vemos, las cifras apenas cambian tras la Ley de Igualdad. Son escandalosas en 2008 y 2009, pero tampoco en 2016, casi 10 años después, proporcionan evidencia alguna de al menos un gesto por incorporar a más artistas mujeres. Agravando, si cabe, la situación, estos datos provienen de un conjunto de exposiciones donde prevalece el arte contemporáneo, al contrario que sucedió en el periodo 2000-2007, tendente a favorecer el arte moderno.

No es creíble que no se encuentren suficientes artistas mujeres trabajando en el arte contemporáneo. Se ha dicho que el director del museo “sabe” que hay artistas mujeres en España “por lo menos” desde los años ochenta, según informa Rocío de la Villa (2016), mientras enumera las convicciones de Manuel Borja-Villel: “la importancia de lo teatral, su filia hacia lo irracional y su pertinaz creencia de que, salvo excepción, las artistas mujeres en nuestro país solo aparecen a partir de los años 80 del siglo XX. Creencia infundada, sin base objetiva alguna pero reiterada una y otra vez en todas sus actuaciones”.

Vemos que el periodo estudiado cierra con un 82% de artistas hombres, y un 13% de artistas mujeres en las exposiciones colectivas. Las individuales del 2016 reflejan un

⁸⁴ Al año del fallecimiento de Elena Asins, 2015, el museo organizó un evento público *in memoriam*, <http://www.museoreinasofia.es/actividades/elena-asins-memoriarn>.

70% de artistas hombres, y un 30% de artistas mujeres, con indicios de un mayor declive para las mujeres en 2017.

<p>Gráfico 9:</p> <p>EXPOSICIONES COLECTIVAS</p> <p>MNCARS 2008-2016</p> <p>Porcentaje de artistas hombre, mujer y otro (sexo desconocido, colectivos paritarios o editoriales)</p> <p>Fuente: elaboración propia</p>	Años 2008-2016	Hombres / Mujeres / ¿? 76% H / 13.3% M / 5.7% ?
	2008	94% / 5% / 1%
	2009	90% / 6% / 5%
	2010	76% / 21% / 3%
	2011	82% / 10% / 8%
	2012	79% / 12% / 9%
	2013	75% / 24% / 1%
	2014	72% / 17% / 11%
	2015	77% / 14% / 9%
	2016	82% / 13% / 5%

Viendo estas cifras, causa cierta extrañeza que haya folletos de exposición que mencionan más artistas mujeres que hombres, cuando la realidad es que ni una sola colectiva ha expuesto a más mujeres que a hombres. La exposición de Rodchenko y Popova (2009) está dedicada a este dúo, pero repasa el Constructivismo ruso incluyendo piezas de otra docena de artistas.⁸⁵ El texto del museo, sin embargo, cita a más artistas mujeres (Varvara Stepanova y Aleksandra Exter) que a hombres participantes (se menciona solo a Aleksandr Vesnin). Es decir, el texto en red –y esto es así en las páginas web de los dos museos que organizan la muestra: Museo Reina Sofía y Tate Modern— da un poco más de énfasis a las mujeres que a los hombres, cuando la realidad es que la exposición ha seleccionado a 10 hombres y 3 mujeres para complementar la obra de la pareja protagonista. Este matiz puede ser interpretado como un signo positivo de que las artistas cuyo nombre aparece en el folleto son muy importantes y de ahí que se hayan destacado, o puede ser una estrategia de los dos museos para falsear la realidad, creando la apariencia de una situación más equitativa de la que realmente existe.

⁸⁵ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/rodchenko-popova-definiendo-constructivismo>. Nota: Puesto que la exposición se dedica a Popova y Rodchenko, en nuestro análisis cuantitativo figura como una exposición individual (de colectivo paritario), aun conscientes de que esta clasificación resta impacto a la desigualdad de género en el museo, puesto que la exposición dedicada al matrimonio, en números reales, expone un 73% de artistas hombres y un 27% de artistas mujeres.

El Museo Reina Sofía replica este patrón en las Memorias de Actividades que publica anualmente. Por ejemplo, en 2012, la Memoria de Actividades informa de que el museo ingresa 355 obras en total, de las cuales 52 son ingresos onerosos. De estas 52 adquisiciones, 18 son obras de artistas mujeres, esto es, el museo compra piezas que en un 65% son de autoría masculina, y en un 35% de artistas mujeres (MdA 2012: 23-28). Sin embargo –y no es la primera vez que se observa esto en las Memorias de Actividades– el libro tiene unas destacadas páginas ilustradas que dan mucho protagonismo a las obras de artistas mujeres que se han ingresado en la colección. En 2012, más de la mitad de estas páginas a color las ocupan obras de mujeres (MdA 2012: 29-51). Es un esquema, como decimos, que se repite en varias ocasiones, donde desproporción de ingresos de obras de artistas hombres y mujeres no coincide con la imagen mucho más equitativa que transmiten las obras seleccionadas para ponerse en valor, impresas a color y recalando su importancia en las páginas introductorias. ¿Es esto algo que se hace para enmascarar las deficiencias en la representatividad de género? ¿O se está realmente intentando poner en valor a artistas mujeres? Si es esto último, ¿no sería más coherente incrementar la colección con obras de mujeres, en lugar de seguir ingresando más obras de artistas hombres? Como mecanismo de comunicación, siembra dudas sobre las intenciones del museo.

◆ 6.4. CASOS DE ESTUDIO: ACIERTOS, DISONANCIAS Y FRACASOS

Los datos en el gráfico 9, recalcan que las exposiciones colectivas son un absoluto fracaso de los equipos de comisariado, desde una perspectiva feminista. Y no solo por las cifras, porque procedemos a un análisis cualitativo que busca demostrar que hay formas de valorar la producción cultural de las mujeres que el museo no está contemplando.

◆ 6.4.1. EXPOSICIÓN *Máquinas y almas*

Veamos un ejemplo de exclusión de artistas mujeres relativamente reciente, tanto en su ejecución, 2008, como en las piezas que selecciona: todas de arte contemporáneo. En España, al año siguiente a la entrada en vigor de la Ley de Igualdad, el Museo Reina Sofía eligió para sus exposiciones colectivas un 94% de hombres y un 5% de mujeres, el año del actual milenio con la peor representación de artistas mujer. ¿No hubiese podido el museo exponer de manera un poco más inclusiva en 2008? La respuesta es que sí. Es mera cuestión de voluntad, como se

demostrará poniendo el caso concreto de una de las exposiciones de arte contemporáneo de ese año, *Máquinas y almas: arte digital y nuevos medios*, comisariada por Montxo Algora y José Luis de Vicente.

La exposición explora “la convergencia entre ciencia, arte, tecnología y sociedad en el inicio del siglo XXI; para reflejar las transformaciones que subyacen bajo las prácticas de los artistas” seleccionados.⁸⁶ De los 21 artistas que seleccionaron, un 90% son hombres y un 10% mujeres. Las únicas dos artistas participantes son Natalie Jeremijenko y Sachiko Kodama.

Acompañando la exposición, se realizó un ciclo de conferencias titulado *Arte digital y nuevos medios. Entre la historia, la práctica y la institución* en colaboración con el Ministerio de Educación y Ciencia, que parece ser tampoco vio problemática la exclusión de mujeres implicada⁸⁷.

La preparación de la exposición necesitó de dos años de investigación, escribió Manuel Borja-Villel (Algora 2008: 7), largo tiempo para ahondar en las preocupaciones conceptuales del espacio cultural actual de los nuevos medios sin percatarse de la ausencia de artistas mujeres de las obras que se iban eligiendo. Sin percatarse, o sin querer incluirlas, cabe pensar. El objetivo de la muestra es:

“profundizar en el hecho de que, a comienzos del siglo XXI, arte y ciencia discurren por caminos paralelos. Y lo hace a través del trabajo de un grupo de artistas escogidos por su capacidad de aunar arte, pensamiento, tecnología, creatividad, misterio, emoción y belleza. Todos ellos utilizan la tecnología digital como herramienta. Y en formas múltiples: como soporte, como elemento desarrollador, como medio de investigación, como trampolín a sensibilidades nuevas” (Algora 2008: 14).

El comisario José Luis de Vicente (Algora 2008: 18) incide en lo “híbrido e interdisciplinar” de la producción, lo cual hace aún más extraña la ausencia de mujeres. La pluralidad que los comisarios admiran, deviene en este caso una falsa pluralidad, puesto que queda limitada a las visiones masculinas. Sin embargo, desde la segunda ola del feminismo, muchas artistas han reivindicado modos de creación diversos de los normativos. De hecho, la propuesta de *Máquinas y almas* reivindica una calidad “humana” que no deriva de teorías de los filósofos habituales en textos artísticos, sino que proviene de Sherry Turkle, pensadora de referencia sobre temas

⁸⁶ Según la descripción en la web del museo: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/maquinas-almas-arte-digital-nuevos-medios>.

⁸⁷ <http://www.museoreinasofia.es/actividades/arte-digital-nuevos-medios-entre-historia-practica-institucion>. Las conferencias, a su vez, contaban con una mayoría de hombres: nueve, y dos mujeres. <https://www.revistadearte.com/2008/04/21/conferencias-sobre-arte-digital-y-nuevos-medios-en-el-reina-sofia/>.

del impacto social de la tecnología. Al parecer de Algora (2008: 13), la obra de Turkle es crucial para entender el poder del ordenador y su influencia en la nueva era.

Los comisarios de *Máquinas y almas* llevan años involucrados en arte y tecnología. Algora sigue siendo director del festival de cultura informática ArtFutura, establecido en 1990, festival que sigue en activo, y que en todas las ediciones presenta una mayoría de artistas hombre, aunque no faltan mujeres creadoras, periodistas o conferenciantes. No olvidemos, de todos modos, que la producción de *Máquinas y almas* no responde a los mismos mecanismos de financiación que un festival, puesto que la exposición se pagó con dinero público y por ello debe respetar la integridad social, y no beneficiar a unos patrocinadores privados.

Hay artistas mujeres bien conocidas por los comisarios, ya que han participado en ediciones anteriores de ArtFutura: Rebecca Allen, Laurie Anderson, Brenda Laurel, Maija Beeton, Monika Fleischmann y Ju Row Farr (del grupo Blast Theory).⁸⁸ No se contó con ninguna de ellas para *Máquinas y almas*, lamentando especialmente la ausencia de Brenda Laurel, reconocida defensora de la igualdad de género en videojuegos, que participó en ArtFutura tan tempranamente como en el 1991.

“La eclosión de Internet en el marco de las prácticas culturales convoca a artistas, críticos, activistas políticos, a participar impulsados por un renovado aliento utópico, bajo la perspectiva de hacer posible la globalización de la creatividad y la universalidad de las libertades. En este contexto, el feminismo encuentra un espacio abierto de posibilidades, un territorio red abiertamente ‘seductor’ par la intervención de las mujeres” (Martínez Collado 2005: 13).

La exclusión de perspectivas femeninas de la exposición se puede solventar con diferentes métodos. El más evidente es el de incrementar el número de mujeres, y otra alternativa, no incompatible con la anterior, es la de hacer una contrahistoria, es decir, de plantear visiones alternativas a la perspectiva dominante de la muestra, o bien entrecruzarlo con relatos feministas.

Para llevar a cabo la primera opción, la de aumentar el porcentaje de artistas mujeres, es necesario conocer la obras artistas mujeres. Elena Asins, una artista que durante muchos años fue prácticamente desconocida en España, decía que “en los años sesenta, nadie creía que una artista pudiera usar una máquina” (Efe 2011). Aunque persistan todavía algunos estereotipos de que las mujeres “no son de ciencias”, hay creaciones de net-art, videoarte, robótica, programación y otras tecnologías hechas por mujeres. El propio Museo Reina Sofía, entre el año 2000 y la exposición *Máquinas y almas*, hizo dieciocho exposiciones individuales de artistas que trabajan con lo que

⁸⁸ <http://www.artfutura.org/v2/pasteditions.php?idcontent=8&mb=2>.

se llamaban “nuevos medios” (parece que esa frase ha caído en desuso porque el videoarte y las instalaciones ya no son nada nuevos), en las que observamos algo insólito: hay paridad absoluta: nueve exposiciones de artistas mujeres, y nueve de hombres.⁸⁹

Aparte de las artistas que han pasado por ArtFutura –evidentemente conocidas por los comisarios de *Máquinas y almas*– hay otros eventos o exposiciones que han expuesto obras de mujeres que crean proyectos artísticos tecnológicos. Estas exposiciones constituyen útiles fuentes de información para conocer obras de artistas mujeres. Nos parece que cualquier equipo de comisariado, en los años que dedican a completar su investigación, se tomará el tiempo de averiguar qué otras exposiciones con temas o medios parecidos se han realizado previamente.

En el año de la creación de Art Futura, en 1990, tuvo lugar la primera Bienal de la imagen en movimiento en el Museo Reina Sofía. La primera edición de esa bienal tuvo una participación de 76% de hombres, 22% mujeres, más las “obras” de una empresa privada (IBM). Las artistas eran: Marina Abramovic, Chantal Akerman, Ida Applebroog & Beth B, Eugènia Balcells, Irit Batsry, Lorraine Dufour, Paula Fairfield, Vanalyne Green, Danièle Huillet, Mako Idemitsu, Joan Jonas, Mary Perillo, Barbara Steinman, Leslie Thornton, Julie Zando.

El Museo Reina Sofía repitió la Bienal de la imagen en movimiento en 1992. Esta segunda edición, comisariada por Carlota Álvarez Basso y Joseba M. Lopezortega, tuvo una representación de género de un 84% hombres, un 15% de mujeres, más piezas de una organización (CNT). Las trece artistas seleccionadas fueron: Eugènia Balcells, Iciar Bollaín, Mercedes Gaspar, Isabel Herguera, Rosa Méndez, Esther Mera, Carina Pardevilla, Diana De Petri, Matilde Prat, Susana Rabanal, Belén Rey, Manuela Saez y Eve Tramullas (Álvarez y Lopezortega 1992).

Eugènia Balcells participó en ambas ediciones de la bienal, dato nada sorprendente pues es una artista muy conocida por su trabajo con obras tecnológicas creadas desde los años ochenta.⁹⁰

Desde las fechas en que España empezó a acceder a internet, Ana Martínez Collado⁹¹ ha destacado por sus tempranos estudios sobre las nuevas tecnologías –sobre todo

⁸⁹ Las nueve artistas son: Ana Laura Aláez (Disco & Dance, 2000), Patty Chang (Ven conmigo, nada contigo. Fuente. Melones. Afeitada, 2000), Janaina Tschäpe (Sala de espera, 2001), Pipilotti Rist (Apricots along the Street, 2001), Katarzyna Kozyra (Señores de la danza, 2002), Claudia y Julia Müller (¿Con quién dejamos a nuestros hijos e hijas?, 2003), María Papadimitriou (We'll meet again, 2004), Dora García (Todas las historias, Festival de performance y vídeo, 2005), Eve Sussman and the Rufus Corporation (89 segundos en Alcázar, 2006).

⁹⁰ Por ejemplo, la obra *TV weave* (1985), o la instalación *Trasspasar Limits*, (1995). (Olivares 2011).

internet— y del arte con planteamientos feministas. Ha difundido información sobre ello en red desde 1997, año de la Primera Internacional Cyberfeminista en la feria de arte quinquenal Documenta X de Kassel, y en el que Montserrat Boix creó *Mujeres en Red* (Martínez Collado 2005: 13). Collado aporta los nombres de otras artistas españolas que trabajan con internet: Marisa González, Carmen Cantón, Belén Nieto. M^a Angustias Bertomeu Martínez, y Cristina Buendía, y cita la exposición de Lourdes Ciruelo *Net select@ ¿cuestión de género?* (2003), que incluía obra de Dora García, Julia Masverná, Carne Romero, Elvira Pujol, Maite Camacho, Pilar Ónega, Dina Roisman y Begoña Egurbide.

Internet no es una máquina, ni tiene alma, pero estas bases de datos son ya de por sí suficiente testimonio de que las mujeres no quedaron a la zaga de la creación artística con nuevas tecnologías. Sobre máquinas en formato robot antromorfo versaba la bienal de Estambul del 2001, comisariada por Yuko Hasegawa, bienal que solo incluyó un 20% de artistas mujeres, pero cuyo concepto artístico estaba basado en las esculturas cyborg de la artista coreana Lee Bul (Deepwell 2006: 79).

En 2002, Karin Ohlenschläger, comisaria de arte en nuevos medios desde los años ochenta, dirigió *Cibervisión*,⁹² el primer Festival Internacional de Arte, Ciencia y Tecnología realizado en Madrid, organizado por la Universidad Complutense.

Un lustro antes de *Máquinas y almas*, hubo una exposición en España cuyas artistas tampoco es difícil vincular con el enfoque de la exposición del Reina Sofía. La teórica Remedios Zafra comisarió la exposición *Habitar en (punto) net. Exposición sobre feminismo y net.art*, en espai F, Mataró (Barcelona) en 2003, seleccionando obras de ocho artistas mujer.⁹³ Seguidamente, en 2004, la artista Marina Núñez dio una conferencia titulada “El cyborg proteico” en el marco de la 4a Biennial d’Art Leandre Cristòfol, en el Centro de Arte La Panera, Lleida/Lérida, donde hablaba de las cargas ideológicas asociadas a la cibernética, la genética y otras tecnologías.⁹⁴

⁹¹ Ana Martínez Collado es una pionera en España en hacer accesibles en red muchos textos fundamentales de teoría y crítica de arte feminista, a través la web que creó en 1997: estudiosonline.net, (Villa 2013b: 21). Destacamos de esa plataforma el artículo de Martínez Collado “Perspectivas feministas en el arte actual”, disponible en estudiosonline.net/texts/perspectivas.html.

⁹² <http://www.cibervision.org/>. Si bien casi todos los ponentes eran hombres, la exposición realizada para el evento incluía a las artistas Eugenia Balcells, Ursula Damm, Donatella Landi y Águeda Simó, ninguna presente en *Máquinas y Almas*.

⁹³ La comisaria dice: “habitar en Internet para las mujeres, como para todos aquellos *otros* excluidos hasta hace poco de la historia oficial, tiene un valor añadido. Son los espacios por hacer los que ofrecen más posibilidades para la no-repetición de los viejos modelos de jerarquización social, más posibilidades para imaginar las nuevas condiciones creativas, sociales y políticas de un mundo post-Internet” (Zafra 2003). Las artistas participantes son 8: Annie Abrahams, Natalie Bookchin, Mary Flanagan, Laura Floyd, Auriea Harvey, Tina LaPorta, Margot Lovejoy, Cornelia Sollfrank.

⁹⁴ <http://www.lapanera.cat/home.php?op=13&module=act&cad=1&item=4>.

En 2006, tuvo lugar en el Museo Reina Sofía la exposición, ya mencionada en su momento, *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)* por su consideración hacia la producción femenina, evidente en las obras de 25 artistas mujeres.

Las exploraciones de artistas como Marina Núñez o las pioneras seleccionadas por Remedios Zafra y por Berta Sichel se pueden complementar con otros nombres. Por ejemplo, retrotrayéndose a los trabajos de Beryl Korot, pionera de video instalaciones que juegan con lenguajes de programación y que sigue en activo.⁹⁵ O sugiriendo el proyecto analógico-digital *A Jukebox of People Trying to Change the World* iniciado en 2003 por la artista escocesa Ruth Ewan o los experimentos con creatividad artificial desarrollados por Heather Dewey-Hagborg, como *Spurious Memories*, de 2007.⁹⁶

En principio, cualquiera de estas artistas podría insertarse homogéneamente dentro de las narrativas de *Máquinas y almas*, entendiendo por supuesto que son aportaciones subjetivas. El propósito es demostrar que no faltan artistas mujeres, por lo que su ausencia de las exposiciones no puede considerarse otra cosa que una exclusión volitiva.

De discrepar con estas propuestas de sumar mujeres a la exposición, la inclusión de las mujeres se podría pensar de otra forma. Para ejercitar la imaginación, pongamos por caso que –ni siquiera tras leer las páginas web de Remedios Zafra, Montserrat Boix o Ana Martínez Collado, de investigar exposiciones, galerías, laboratorios digitales y escuelas de arte– fuese posible encontrar obras creadas por mujeres afines a la tesis de los comisarios de la exposición. Una actuación correcta, en ese hipotético –y extremadamente improbable– supuesto, sería la de incorporar a la exposición obras y/o documentación que explique esa misteriosa falta de interés de las mujeres de explorar temas tecnológicos (citando, por qué no, a Donna Haraway).

Sobre otra exposición con insuficientes artistas mujeres, *Campo Cerrado* (2016), la crítica de arte Rocío de la Villa (2016) pedía explicaciones al museo: “Al menos, hubiera tenido valor y sentido explicar a la sociedad española de este siglo XXI que ya en ese periodo, incluso en ese tiempo de exilio y doble represión para las mujeres en nuestro país, al menos un 10% artistas de los participantes en las Exposiciones Nacionales eran mujeres”. En esa reseña Villa emplea el mismo recurso que usamos

⁹⁵ Korot dijo: “Si miras los números de artistas de éxito que emergieron de finales de los años 60 y los 70, hubo muchas mujeres” (Stermitz 2010).

⁹⁶ <http://ruthewan.com/projects/a-jukebox-of-people-trying-to-change-the-world/> y <http://deweyhagborg.com/projects/spurious-memories>.

aquí, cita un buen número de artistas mujeres que podrían haber sido incluidas en *Campo Cerrado*, aduciendo razones por las que nunca debieron haberse “olvidado”, y dejando como colofón final un mensaje igual de amargo que la exclusión: “Si un Museo Nacional desatiende, ningunea y desprecia a la mitad de la población, sus responsables tienen que irse a la calle” (Villa 2016).

En el caso de *Máquinas y Almas*, otra vía de actuación sería elegir obras que muestren otras maneras en las que artistas mujeres son capaces de poner “especial énfasis en los aspectos más humanos y creativos de las nuevas tecnologías” y “de aunar arte, tecnología, misterio, emoción y belleza”, como publica el museo.⁹⁷ Al fin y al cabo, las exposiciones colectivas incluyen por su propia naturaleza una diversidad de planteamientos, y los propios autores de *Máquinas y almas* han seleccionado variedad de medios, obras nuevas y “piezas esenciales”.

Anteriormente, en el catálogo de *Primera generación. Arte e imagen en movimiento*, Berta Sichel hizo notar que en algunas obras se percibían enfoques creativos diversos, motivados por el sexo de las artistas. Algunas mujeres “prefirieron explorar la identidad, la opresión, la discriminación sexual y la maternidad. En contraste con los artistas que utilizaban el medio, las mujeres eran más introspectivas y estaban más preparadas para explorar sus fantasías” (Sichel 2006: 35). El tema de la diferencia sexual es espinoso, lo que no es razón para ignorar la diversidad entre las experiencias del mundo de distintas personas.

En el catálogo de otra exposición del Museo Reina Sofía, *Rodchenko y Popova*, Christina Kiaer se pregunta si es relevante que uno de los artistas sea varón y otro mujer, o si se podría hablar de dos tipos distintos de constructivismo. Kiaer cree que es normal en la actualidad que una mujer sea la figura clave de un importante movimiento artístico, pero en la historia del arte no es tan frecuente, y recalca lo singular del influyente papel de las mujeres en la vanguardia rusa durante las dos primeras décadas del siglo XX. La relevancia que pudo tener la identidad femenina de Popova para el constructivismo, según Kiaer, es una cuestión tan actual que “sólo tiene sentido formularla después de casi cuarenta años de investigación feminista de la diferencia sexual y sus consecuencias” (Tupitsyn 2009: 147).

La relevancia de la identidad femenina puede o no ser parte de un discurso expositivo, pero *Máquinas y almas* no ha tocado la cuestión, simplemente ha corrido un velo sobre la creación de las mujeres, ignorándola. En definitiva, *Máquinas y almas* hubiese podido integrar artistas mujeres, bien escogiendo obras que funcionan en

⁹⁷ Citas del texto en red y del folleto de la exposición *Máquinas y almas*.
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/maquinas-almas-arte-digital-nuevos-medios>.

paralelo a las de los artistas hombre expuestos, o bien, aportando unas perspectivas diferentes sobre la tecnología y la humanidad.

“Los museos han de reivindicar la presencia de las mujeres en las prácticas culturales como sujetos activos y participativos en los procesos históricos. La experiencia de las mujeres ha de incluirse, tanto en los procesos de interpretación como en los de creación de los textos de cultura, porque esto supone contar con un instrumento extraordinario para construir dentro de los museos nuevos discursos” (Hernández 2018: 118).

Como pequeño alivio, por otra parte, el museo que no puso empeño en incorporar artistas mujeres actuales en esa exposición, quiso ser inclusivo en otras maneras, para lo que contó con el artista Evru (Alberto Porta, anteriormente conocido como Zush) para ofrecer a personas con discapacidad intelectual la posibilidad de adentrarse en *Máquinas y almas*.⁹⁸

Máquinas y almas: arte digital y nuevos medios fue la primera exposición colectiva inaugurada por el museo en el periodo 2008-2016. Avancemos al 2016 para reflexionar sobre la última exposición colectiva de este estudio, *Ficciones y territorios: Arte para pensar la nueva razón del mundo*. Esta gran muestra de arte contemporáneo recoge obras de 50 artistas en una proporción de 58% hombres y 38% mujeres, con, además, dos colectivos. El sesgo de género es de los más pequeños, tanto que faltó poco para que pudiese considerarse paritaria. Hubiese bastado sencillamente con incluir a dos artistas mujeres más.

Ficciones y territorios se formula a partir de diversas líneas de investigación sobre los efectos del neoliberalismo en la sociedad actual. Las mujeres conocen bien los efectos de la crisis capitalista del 2008, puesto que el retroceso económico resultante ha exacerbado la desigualdad de género. Las consecuencias han sido peores para las mujeres en todos los frentes, expone Angela Dimitrakaki (2013), incluso obstaculizando los intentos de visibilizar la obra de artistas mujeres. Desastrosa situación, explica la pensadora, en un momento en el que es esencial producir narrativas feministas de la historia del arte para erradicar la opresión y la discriminación por sexo de la sociedad.

En este caso, aunque es una muestra temporal, se basa en obras de la colección del museo, y está pensada para especialmente para mostrar adquisiciones recientes. El sesgo de género en la colección permanente es histórico, y existe la tentación de preguntar hasta cuándo, pero la respuesta no sería muy alentadora, informa el estudio ya citado de Martínez y Cámara (2012) y otro de Yolanda Beteta (2012).

⁹⁸ <http://www.museoreinasofia.es/actividades/taller-tecura-evru>.

◆ 6.4.2. EXPOSICIÓN *Formas biográficas*

La ideología misógina es la que proponemos explorar a continuación, desmenuzando la comunicación publicada sobre una exposición concreta, cuestionando actitudes que no se descarta prevalezcan en otras exposiciones, lo que aportaría una explicación, que no justificación, de la escasez de artistas mujeres en el museo.

La exposición *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*, realizada en el Museo Reina Sofía en 2013 y comisariada por Jean-François Chevrier, orquestó obras de 55 artistas en una proporción de 76% hombres y 24% mujeres.⁹⁹ Es una de las exposiciones que hemos clasificado como “arte moderno”, porque solo un 20% de los artistas nacieron en la segunda mitad del siglo XX. La mayoría de estos 42 artistas hombres, nacieron en el siglo XIX o a principios del XX, dato que refleja la tónica del museo en general.¹⁰⁰ Se da la situación contraria con las 13 artistas mujeres, entre quienes solo una nació en el siglo XIX, mientras que un tercio son artistas jóvenes.¹⁰¹

El catálogo dedica varias páginas al listado de obras expuestas (Chevrier, 2013: 393-405), al que siguen datos sobre los “Documentos” expuestos como apoyo informativo a las obras de arte. Según estos datos, en total hay 88 obras de artistas hombres, y 41 de mujeres, resultando en un 68% de obras de factura masculina y un 32% de piezas de artistas mujeres.¹⁰²

Hasta aquí, en cifras, *Formas biográficas* no parece una exposición particularmente sexista puesto que los porcentajes de género no son tan escandalosos como en

⁹⁹ Las artistas son: Louise Bourgeois (1911-2010), Claude Cahun (1894-1954), Lygia Clark (1920-1988), Marina Faust (b. 1950), Maruja Mallo (1902-1995), Anne-Marie Schneider (b. 1962), Ahlam Shibli (b. 1970), Arpita Singh (b. 1937), Alina Szapocznikow (1926-1973), Dorothea Tanning (1910-2012), Claire Tenu (b. 1983), VALIE EXPORT (b. 1940) y Francesca Woodman (1958-1981).

¹⁰⁰ Más de la mitad de los artistas que reciben exposiciones individuales en el Museo Reina Sofía son varones mayores de 50 años. Concretamente, en el periodo 2000-2007, cuando se expone más arte moderno, el 56% de las individuales es para artistas hombres consagrados (y otro 24% para artistas hombres menores de 50 años). El porcentaje durante la etapa 2008-2016 es de 50% (con un 19% de individuales a artistas hombres menores de 50 años).

¹⁰¹ También este dato refleja la tendencia general de las exposiciones individuales en el Museo Reina Sofía. Las artistas mayores de 50 años obtienen un 8% de todas las monográficas, aunque aquí hay una gran diferencia entre el periodo 2000-2007 (son solo un 3%), y el periodo dirigido por Manuel Borja-Villel, cuando asciende a un 15%, idéntica cantidad de exposiciones individuales que también se hace sobre artistas mujeres jóvenes.

¹⁰² El cálculo ha resultado en un total de 129 obras, excluyendo los documentos adicionales (y de los cuales hay un detallado listado en las páginas 406-409 del catálogo), y teniendo en cuenta que hemos contando como una obra única la serie de 23 grabados de Charles Meyron. Hay piezas, particularmente entre las fotografías, que son anónimas, y por coherencia, no han sido tenidos en cuenta en el cálculo. Los artistas que más obra tienen por cabeza son: Etienne Martin (10 piezas entre esculturas y dibujos, pp. 394-395), Philip Guston (2 óleos y 7 obras gráficas, p. 396) y Edvard Much (8 obras gráficas, p. 401). Por lo demás, 1 o 2 piezas por artista es lo habitual. El número de obras en esta exposición es motivo de interés por otra razón: una reseña de la exposición hace notar que el museo hace promesas que, aunque no falsas, son decepcionantes: “Se nos prometen en esta ocasión 270 obras, pero ya se habrían imaginado que una gran cantidad serían documentos impresos -la mayoría- o manuscritos, en sus correspondientes vitrinas. No hay sorpresa, por tanto”, dice la crítica de arte Elena Vozmediano (2013a).

tantas otras exposiciones, y es la segunda de las colectivas *menos* sesgadas del 2013. Preocupa sin embargo el planteamiento de esta exposición de tesis. El tema tratado es el de la biografía, tema en apariencia abierto a un sinfín de expresiones creativas, y que de ninguna manera puede sostenerse que han sido más practicadas por hombres que por mujeres. El tema mismo de la exposición hace indefensible el dominio masculino de los artistas, más aún sabiendo que el planteamiento expositivo no se restringe a arte de un periodo específico (hay piezas del siglo XIX y de arte actual), ni geográfico, puesto que hay artistas de diversas partes del mundo.

Jean-François Chevrier es un comisario independiente con particular interés por el lugar de la fotografía documental en el arte, y cuyas exposiciones suelen enredar la literatura y la poesía con las artes visuales (Muracciole 2010). En el prefacio del catálogo de *Formas biográficas*, el director del museo Manuel Borja-Villel se congratula a sí mismo por la elección de este comisario estrella, de quien dice: “acomuna en sí el complejo discurso curatorial y la apuesta por una escritura arriesgada y [...] fructíferamente fragmentaria” (Chevrier 2013: 11). Borja-Villel, además de celebrar este acto de comisariado que favorece a los artistas hombres (apelándolo “complejo”, para enmascarar su incongruencia), considera, como hemos leído en su prefacio, “arriesgada” la escritura de Chevrier.

El autor francés, por su parte, no transmite mucho entusiasmo en su valoración genérica de la creación femenina. Por ejemplo, trae a colación a la autora Gertrude Stein, citando su biografía *Tres Vidas*, publicada en 1909. Según Chevrier (2014: 29), este libro marcó “una pequeña revolución en la historia canónica de la biografía literaria en lengua inglesa”. Chevrier no comparte ulteriores opiniones personales sobre la autora o sobre su biografía, pero cita a otros autores hombres que han reflexionado sobre ella. Chevrier cita a William Carlos Williams, quien aduce que el libro de Stein es casi derivativo de la novela de Laurence Stern *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, conocida en Londres antes de 1770. Más adelante, Chevrier retornará de pasada a Williams, pero no a Stein. Todo esto parece conducirnos a que Chevrier antepone las opiniones masculinas a las femeninas, y que cita a algunas mujeres, siempre de pasada –más adelante a Hannah Arendt, por ejemplo– sin detenerse sobre sus trabajos con detenimiento, privilegio que es para los autores varones.

En el trasfondo de la descompensación de género hay una escasa voluntad de escucha. Chevrier se da un tiempo pausado para adentrarse en los textos escritos por hombres. No se concede el mismo tiempo para escuchar a las mujeres. La única mujer a la que ha escuchado lo suficiente como para poder citar una frase suya es la

surrealista Dorothea Tanning. La “mujer-pintora” –así la califica Chevrier– se dirige al pintor Max Ernst, exclamando: “*There was perspective, trapped in my room!* (la perspectiva estaba allí, retenida en la trampa en mi propia habitación)” (Chevrier 2014: 166). Esta cita finalmente suscita cierto entusiasmo en Chevrier, que usa puntos de exclamación para recalcar su sorpresa ante el inteligente juego conceptual de Dorothea Tanning: “¡Trampa contra trampa!”. Seguidamente, Chevrier interpreta la frase de la pintora: “La perspectiva está *interiorizada*. Define una orientación de la mirada interior. [...] La perspectiva y sus líneas se despliegan en el espacio del cuadro, pero también en la realidad del espacio doméstico y del decorado habitado. Tanning dice bien: «la perspectiva estaba allí, retenida en la trampa en mi propia habitación»” (Chevrier 2014: 166). Naturalmente, puesto que Chevrier es aquí el juez, cómo no iba él a saber que ella, Tanning, dice “bien”.

Sin embargo, del catálogo, la sentencia más reveladora sobre la actitud del comisario se aprecia en este extracto:

“Algunas obras realizadas por mujeres artistas son admitidas hoy en la historia canónica del arte moderno, con o sin el apoyo del feminismo. La identidad de estas artistas se sitúa en un relato histórico que incluye hechos e interpretaciones biográficas. Pero la forma biográfica rara vez es interrogada en cuanto tal. La obra de VALIE EXPORT presenta en cambio un conjunto de *acciones* documentadas que constituyen a un tiempo una biografía artística y una leyenda feminista, desmultiplicadas, especializadas (en el espacio urbano)” (Chevrier, 2013: 301).

Este párrafo contiene varios aspectos de corte misógino. En primer lugar, es evidente que las palabras del comisario marcan intencionadamente una distancia con respecto a las mujeres creadoras, que son, en la primera frase, un otro lejano, cuyas obras *algunas* veces pueden recibir un pase de entrada al mundo del arte ortodoxo. Se infiere además, que a veces, el arte de mujeres ni siquiera es valorado por méritos propios, sino por el apoyo que le brinda el feminismo.

Este extracto generaliza la producción femenina, producción ante la cual, el autor desde su posición de observador inteligente, está capacitado, cómo no, para descubrir una chispa de diferencia interesante. En este caso se trata de una artista, VALIE EXPORT, que “activa” su biografía, cuando las demás mujeres, inferimos, no han conseguido hacer tal cosa. La lectura “arriesgada” que Borja-Villel atribuye a Chevrier, y que tanto admira, es, parece ser, la que considera la subjetividad biográfica únicamente desde el valor que puede darle una mirada masculina.

Contrastemos esta mirada, la de un hombre que siente que tiene autoridad para entender una realidad universal muy particular, la experiencia subjetiva de la vida, con

la actitud de la comisaria Marcia Tucker, cuando ésta recordaba sus dificultades enfrentándose a arte con el que estaba poco familiarizada:

“Averiguar por qué algo no te interesa te ayuda a comprender dónde yacen tus prejuicios y resistencias. [...] Ayuda mucho mantener la mente abierta y tener sentido del humor, y no tomarse muy en serio las propias preferencias y antipatías” (Kuoni 2001: 170).

Cuando Borja-Villal valoraba el discurso “fructíferamente fragmentario” de Chevrier para la exposición *Formas biográficas*, cabe imaginar que se refería a la diversidad geográfica, temporal y sexual de los artistas: europeos y africanos, artistas abiertamente homosexuales, decimonónicos o menores de 30 años, practicantes de diversos medios artísticos, artistas Pop o expresionistas abstractos, fotógrafos anónimos, escritores o dramaturgos. Esta variedad de edades y prácticas es loable, la diversidad geográfica es más plural que en muchas otras exposiciones (con la estratégica presencia de un artista africano y varios de Asia), y la diversidad sexual hace un acto de presencia más que “tokenístico”.¹⁰³

Irit Rogoff tiende a sospechar de la artificialidad de ciertas diversidades. “En relación a la diferencia cultural en las instituciones culturales occidentales parece que hemos hecho una transición de la exclusión a la inclusión, de la xenofobia a la xenofilia en un tranquilo paso y sin deshilararnos de nuestras prácticas institucionales durante ese proceso”, avisa (Rogoff 2002: 66). Según ella, “la xenofilia predominante en museos se ha manifestado en docenas de exposiciones con la palabra ‘otro’ en sus títulos que no han atajado las causas primeras de la exclusión, ni sus traumáticos efectos pero intentan equilibrar la balanza con estrategias de visibilidad compensatoria” (Rogoff 2002: 66). Argumenta que los museos, lejos de hacer autocrítica, han mantenido una creencia romántica de que basta insertar otras historias entre las grandes narrativas del Modernismo, delirio que hace oídos sordos al conflicto entre las culturas hegemónicas y las marginadas. Rogoff critica este modelo aditivo por dejar intacta a la institución, que en realidad no cambia, no replantea sus principios ni cuestiona su función.

Hay exposiciones como *Primitivism” in Twentieth-Century Art: Affinities of the Tribal and Modern* (MoMA, Nueva York, 1984), *Magiciens de la terre* (Centre Pompidou, París, 1989), *Cocido y crudo* (Museo Reina Sofía, 1994) o *Principio Potosí* (Museo Reina Sofía, 2010) que generaron polémica por la diversidad cultural y su atribuido

¹⁰³ No parece haberse acuñado una expresión española para el concepto “token person”, sea “token woman”, “token black person”, u otro “otro”, persona que se invita a hacer acto de presencia en un entorno dominado por hombres blancos (socialmente contruidos como la mayoría “por defecto”), a modo de demostración que no es un entorno “excluyente”. En cualquier grupo donde haya menos de un 20% mujeres, se dice que éstas son “token women”.

sesgo eurocéntrico.¹⁰⁴ Desde la exposición *Magiciens de la terre* el diálogo entorno a la visión dominante de Euroamérica ha cobrado tal protagonismo en el discurso artístico, que se acuñó del término *Era Post-Magiciens* (Kunze Takengny 2008: 46) para referirse a un supuesto cambio de paradigma causado por esa exposición en el Pompidou, tras el cual las exposiciones de arte tienden a lo postcolonial y multivocal. El término *post-Magiciens* parece coincidir con la propuesta de dar voz a los subalternos expresada por Gayatri Spivak (2008: 247). Esta autora ha sugerido que hubo un momento en que se buscaba lo primitivo porque servía a los discursos occidentales del arte moderno, pero con el tiempo el uso estratégico de lo primitivo se ha reemplazado por la utilización de lo subalterno. Entendemos que las mujeres no son una minoría numérica en la sociedad occidental, pero sí una minoría en el sentido de la subalternidad, de su limitado acceso a esferas de poder.

Siguiendo a Rogoff concluimos tras el análisis del discurso del comisario, que la exposición *Formas biográficas* opera con una inclusión aditiva. La visión autoral masculina se ha situado en el centro, y los subalterno ha girado en torno a ello, pero no al mismo nivel. Esto queda patente asimismo en el catálogo, en los comentarios de Chevrier sobre el artista Jivya Soma Mashe, quien de hecho participó en *Magiciens de la terre*.¹⁰⁵ En definitiva, hay un androcentrismo encarnado en la exposición y en el catálogo de *Formas biográficas*.

Finalizamos con información sobre el catálogo, comunicada por el Museo Reina Sofía en su página web:

“Desmitificando las tradiciones modernas se propone una revisión del arte desde el XIX hasta ahora, tomando como puntos de partida dos figuras literarias, Gérard de Nerval y Franz Kafka. Prescindiendo de las grandes figuras en el arte moderno y de los conceptos asociados con la hagiografía, surgen los temas de la exposición: la identificación del nombre y de la biografía con la casa y el espacio, la idea de la vida como un drama, que tiene mucho que ver con el teatro, y luego finalmente la idea de la biografía como memoria y olvido” (Publicaciones MNCARS, 2013).

En primer lugar, se nos indica que se revisa la tradición moderna desde la perspectiva de dos autores, ambos varones. A continuación, se nos informa de que se prescinde de las grandes figuras y hagiográficas del arte moderno. Estas cuestiones no se

¹⁰⁴ Véase por ejemplo: McEvilley 1992; Cameron 1995; Méndez 2002; Fisher 2003; Oguibe 2004; Martin 2009; Creischer, Hinderer y Siekmann 2010 o Cusicanqui 2010.

¹⁰⁵ “En un entorno totalmente distinto, la obra del artista indio (warli) Jivya Soma Mashe muestra que un artista puede interpretar de manera singular un fondo vernacular, en este caso concreto una técnica gráfica de decoración doméstica ritual, practicada tradicionalmente por las mujeres. Sus grandes composiciones narrativas recapitulan una memoria colectiva, adornada con detalles que constituyen una crónica de la vida de la aldea. Invaden un campo pictórico análogo, más que la representación, del territorio comunitario. Se encuentra un efecto de campo similar en los cuadros de Arpita Singh, principalmente desde finales de los años ochenta” (Chevrier 2014: 356).

contradicen entre sí, aunque señalan una incongruencia. Si lo que se busca realmente es cuestionar la tradición moderna del arte, recurrir a textos feministas o de autores del sur global es mucho más coherente que fundamentarse en las perspectivas de dos hombres europeos decimonónicos.

◆ 6.4.3. EXPOSICIÓN *María Blanchard*

El catálogo de la exposición de María Blanchard (Bernárdez 2012) tiene una dinámica muy diversa al de *Formas biográficas*.

Editado por Carmen Bernárdez, quien había demostrado previamente su expertizaje sobre Blanchard con su autoría de otro catálogo sobre la artista, escrito para otra institución (Bernárdez 2009), el catálogo del 2012 para el Museo Reina Sofía aporta seis artículos muy interesantes. Cinco de los seis ensayos del catálogo están escritos por mujeres: son Carmen Bernárdez, María Dolores Jiménez-Blanco, Griselda Pollock, Xon de Ros y María José Salazar. Solo uno está escrito por un hombre, Eugenio Carmona, quien da especial valor a Blanchard por ser la artista que, según él, impulsó un segundo cubismo. Este autor explora el mercado del arte de la época y, como no cabía menos esperar, trata a Blanchard como una igual a otros cubistas. Es un texto necesario para contextualizar la época de María Blanchard, que, como bien se puede entender, no incide en la problemática de ser mujer y artista, cuestión que sí aflora en las contribuciones al catálogo de autoría femenina. No es que los hombres no puedan discurrir sobre los problemas de las mujeres ni que unas mujeres puedan hablar desde el lugar de otras –veremos dentro de poco que hay autores que indagan en reflexiones feministas— pero hay autores que se curan en salud, para no añadir más aportaciones a un largo legado histórico de textos escritos sin conocer en demasía la realidad experimentada por otros.

El ensayo de M^a José Salazar, conservadora que ya había dirigido la primera exposición oficial en España de Blanchard en el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo (Salazar 1982), explica algunas de las razones que contribuyeron al olvido de la artista tras su muerte, al tiempo que documenta hasta qué punto era altamente valorada por sus compañeros cubistas: Diego Rivera, Jacques Lipchitz, Juan Gris y André Lhote. “Resulta muy significativo”, dice Salazar, “que artistas de esa talla la aceptaran en su grupo sin el menor reparo, llegando incluso, como ocurre con Rivera y Gris, a compartir taller, viajar juntos por Europa durante largos periodos, y asistir a las habituales tertulias artísticas de París” (Bernárdez 2012: 111).

El reivindicativo ensayo de Griselda Pollock ya fue mencionado en el capítulo 2, por denunciar la nada inocente ocultación de las artistas que ha tenido lugar en la historia

del arte. Pollock alega que “Los críticos evaluaban la obra de mujeres desde una perspectiva explícitamente marcada por la cuestión de género”, reaccionando de manera defensiva ante obras de artistas mujeres que “trastocaban la visión del mundo que los críticos querían corroborar en el arte y los artistas: los hombres como hombres, las mujeres como mujeres, y el arte contemporáneo con los hombres como artistas y las mujeres como *mujeres pintoras*” (Pollock 2012b: 86).

En esa línea, la autora Xon de Ros en su aportación hace eco de argumentaciones feministas –mencionando a la investigadora Lea Vergine (2005)— que postulan que hubo más artistas mujeres de lo que habitualmente se cree, pero éstas se han invisibilizado:

“La exclusión o infravaloración de la mujer en el panorama de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX por parte de la historiografía tradicional es un fenómeno contestado por la crítica feminista, que desde los años 1980 ha reivindicado un número significativo de mujeres que consiguieron establecerse profesionalmente, y que gozaron del reconocimiento de sus contemporáneos en círculos artísticos y de mercado” (Bernárdez 2012: 95).

Precede a todos los trabajos de investigación apenas resumidos una introducción escrita a dos manos por Manuel Borja-Villel e Iñigo Sáenz de Miera, los directores de los dos centros que realizan esta exposición, el Museo Reina Sofía y la Fundación Botín (Bernárdez 2012: 11-12).¹⁰⁶ Los matices en estas páginas tienen mucho parecido con la crítica de arte hecha en la década de 1960, dado que en ese momento, señala Estrella de Diego, las artistas eran retenidas como un error histórico o una anomalía. Su ejemplo es la pintora Rosalba Carriera (1673–1757), quien dejó atónitos a muchos que no entendían que una mujer “había podido llegar a ser famosa sin ser atractiva” (Diego 2009: 89).

Traemos esto a colación porque la introducción del catálogo firmada por Borja-Villel y Sáenz de Miera construye un discurso parecido, que a día de hoy es francamente insultante para muchas personas. Extraemos unos párrafos, subrayando algunas frases especialmente conflictivas.

“María Blanchard fue una mujer marcada por la deformidad física en un momento en que el retorno al orden en el contexto francés imponía conceptos clásicos

¹⁰⁶ Agradecemos a una trabajadora del Museo Reina Sofía el haber compartido su enojo hacia este texto del catálogo, que en su opinión no hacía más que reforzar el estereotipo de la infelicidad de las mujeres poco atractivas, y su deseo compensatorio de ser madres. De otro modo, quizás no hubiésemos prestado especial atención a estas páginas introductorias, dirigiendo nuestro enfoque a las valiosas aportaciones de los autores invitados por la editora Carmen Bernárdez, cuyas elecciones nos parecen intachables.

como la gracia y el encanto, aplicados a modo de canon estético y por tanto con un efecto directo sobre la forja de género” (Bernárdez 2012: 11).

Nos preguntamos ¿en qué época o en qué país no marca una deformidad física? Y si bien Toulouse-Lautrec gozaba de privilegio masculino, ¿no sufrió él también, por no tener físicamente “la gracia y el encanto” normativos?

“María Blanchard encontró su lugar en el mundo en el momento en que forzó su postura desde el objeto-mujer hacia el sujeto-mujer, alejándose así de artistas contemporáneas que aun basculaban entre el artista y la modelo. Rompía así desde su particular condición la idea del cuadro como ventana al tiempo que rechazaba el lienzo como espejo. No parece apresurado aventurar que en ese gesto se materialice una convicción prefeminista;” (Bernárdez 2012: 11).

Este párrafo denosta a muchas otras artistas de la época, por la presunción de que éstas deseaban el pluriempleo de trabajar como artista y de posar como modelo, cuando esto era una forma accesible de ganarse la vida en el mundo del arte al que querían pertenecer. También es problemático que los autores crean saber en qué momento Blanchard “encuentra su lugar en el mundo”, y más aún que interpreten que haya tenido que “forzar su postura” para ser un sujeto-mujer. Posiblemente ella, y muchas otras, se hayan sentido sujeto en sí mismas sin tener que forzar nada, aunque ojos ajenos las hayan convertido en objetos.

La introducción entera escrita por Manuel Borja-Villel e Iñigo Sáenz de Miera se sustenta en la idea de que la belleza es lo que da identidad a las mujeres, y aunque efectivamente hay una imposición ideológica y hegemónica de la apariencia física que pesa más sobre las mujeres, esto no quiere decir que éstas sean títeres de los cánones en vigor y que su sentimiento de identidad provenga exclusivamente de las jerarquías imperantes en la sociedad. Casi hay más respeto en la descripción de Federico García Lorca del cuerpo de Blanchard como “cuerpo de bufón de ópera” (Rodrigo 1978: 202).

No dudamos del dolor que inflige ser tildado de “monstruo”, pero objetamos al tono paternalista del texto, que carece de razonamientos o datos suficientes para sustentar lo que parece ser una sarta de suposiciones sobre la subjetividad de la artista. Una suposición que hacen Borja-Villel y Sáenz es la de atribuir a Blanchard una convicción prefeminista, cuando sospechamos que en realidad muchas artistas tuvieron convencimientos muy, muy feministas desde mucho antes del nacimiento de Blanchard, opinión que basamos en los sólidos argumentos expuestos en el libro *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (Parker y Pollock 1992 [1981]).

Como colofón, Borja-Villel y Sáenz presentan a Blanchard vestida como icono de la feminidad más decorativa, porque no puede ser una artista "a secas", como dice Lourdes Méndez (2011), cuando es vista por los directores de museo como una mujer-artista:

"Se mueve entonces en una recuperada religiosidad, escasamente considerada hasta hoy, y la insistencia en temáticas clásicas asociadas a una visión femenina del mundo, acaso en persecución de una *femineidad otra*. Blanchard pasa del cubismo como contestación a la mirada burguesa a temas de interior íntimo, maternidades, escenas familiares" (Bernárdez 2012: 12).

Por el contrario, Javier Tusell Gómez, Director General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, con ocasión de la primera exposición oficial de la obra de María Blanchard realizada en España, en lugar de proponer dudosas interpretaciones psiconalíticas sobre la artista en su introducción al catálogo, manifiesta su admiración por la grandeza de la obra, y su deseo de que la artista "ocupe por derecho propio, como ocurre especialmente en Europa, el puesto destacado que merece entre nuestros grandes artistas. Esa es la idea que ha guiado a la Dirección General de Bellas Artes, en la organización de esta exposición" (Salazar 1982: 7).

Afortunadamente, una perspectiva feminista en el catálogo del Museo Reina Sofía mira las mismas obras de la artista para aportar una lectura menos estereotipada. El párrafo es de Griselda Pollock:

"En lugar de interpretar los cuadros de madres amamantando a sus niños rollizos o las hermanas que se abrazan como un «retorno» a los temas «femeninos» y otras formas más convencionales de pintura figurativa, creo que se trata de visiones profundamente incisivas por sus implícitas ausencias: los padres y los hombres ausentes, los mundos transformados. Su obra posterior, en efecto, es más inquietante, está más ensombrecida por la tristeza y tal vez registra el trauma como muchos de sus contemporáneos" (Pollock 2012b: 91).

Para el propósito de este trabajo es pertinente seguir discuriendo con perspectiva feminista por textos del Museo Reina Sofía. Pasamos a otro catálogo publicado por el Museo Reina Sofía para otra exposición individual de una artista de la misma generación que Blanchard. El comisario Juan Vicente Aliaga escribe el catálogo sobre Hannah Hoch (2004) sin recurrir a presunciones y dogmatismos. Aliaga describe la forma de pensar de un hombre enfrentado con honestidad a su pertenencia al género privilegiado, pero que no se lava las manos de actuar con una ética que requiere de una perspectiva feminista. Diariamente encontramos demasiados varones que prefieren no asumir ese riesgo. Veamos cómo lo asume Aliaga (2004b: 24):

“Sin querer sobrevalorar la importancia de la vida cotidiana, de la que puede derivar una concepción del arte como micropolítica, y consciente de que en el caso de mujeres artistas se ha hecho mucho hincapié en el discurrir de sus vidas y en su experiencia en el campo de las emociones y los sentimientos –al contrario del enfoque más distanciado que se ha vertido sobre los varones, lo cual demuestra distintas varas de medir y un sesgo sexista—, no puedo menos que aludir a algunos hechos de la biografía de Hannah Hoch capitales para sopesar la evolución de su pensamiento y concepción de la existencia”.

Aliaga empieza compartiendo un dato que demuestra su conocimiento de un histórico sesgo de género. Consciente del mismo, procede con cautela por un camino que tiene un parecido superficial con el comportamiento sexista que relegaba a las mujeres a la “intrascendencia” del mundo emocional. A continuación, Aliaga aporta motivos razonados para efectuar un análisis biográfico de Hannah Hoch, con autoconsciencia. De las mil posibles recetas para guisar una perspectiva feminista, ésta se resume en tres ingredientes: una dosis de conocimiento sobre el estado de la cuestión, una porción de reflexión sobre el conocimiento situado propio y del otro (la artista, en este caso), y una generosa cucharada de transparencia, del color de la humildad para admitir posibles errores.

◆ 6.4.4. EXPOSICIÓN *Analogue* de Zoe Leonard

Si en el catálogo de *Formas biográficas* Manuel Borja-Villel mostraba su satisfacción por haber encargado una exposición a Jean-François Chevrier, lo hará también con la inauguración de exposiciones individuales de artistas mujeres.

Una de las primeras bajo su dirección es la retrospectiva de la fotógrafa Zoe Leonard (2008),¹⁰⁷ cuya obra se expone por primera vez en el Museo Reina Sofía. Las declaraciones de Borja-Villel en este momento son relevantes. Esta exposición y la de Nancy Spero,¹⁰⁸ inaugurada unos meses antes, son su “tarjeta de presentación de lo que va a ser su trayectoria al frente del centro” (García 2008: 11). El director pone énfasis en la importancia de estas artistas: “Son dos mujeres clave para entender el arte moderno. Ambas son feministas y rompedoras”, y remata con una frase crucial: “Ésta va a ser mi línea de actuación” (García 2008: 11).

Queda claro que las intenciones de partida declaradas por Manuel Borja-Villel son de presentar obras de artistas mujeres, feministas y relevantes en el mundo del arte.

¹⁰⁷ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/zoe-leonard-fotografias>.

¹⁰⁸ La comunicación del Museo Reina Sofía sobre la exposición de Nancy Spero se comenta en los anexos.

¿Qué señala la trayectoria expositiva, ahora que tenemos una perspectiva de esa “línea de actuación” ya ejecutada?

Efectivamente, durante la gestión de Borja-Villel aumentaron las exposiciones individuales a artistas mujeres, de tal modo que éstas eran un 21% a principios de siglo (2000-2007), y un 30% (2008-2016).¹⁰⁹ Hay una progresiva reducción de exposiciones masculinas, de tal modo que la media durante la dirección de Juan Manuel Bonet fue de unas 17 al año, con Ana Martínez de Aguilar bajaron a 12, y con Borja-Villel la media está siendo de unas 7 al año. Por el contrario, en todos estos periodos, la media de individuales femeninas ha sido de cerca de 4 al año, concretamente un 3.8 de media sin apenas oscilaciones. Es justo y necesario reducir el dominio masculino que prevalece, por lo que hay señal de progreso, aunque sea un avance muy lento.

No son solo cifras lo que nos trasladan la postura del museo. La elección de Zoe Leonard para una exposición lleva implícito un mensaje en cuanto al contenido. Para Anna Maria Guasch (2000: 545), Zoe Leonard es una de las feministas radicales de los noventa, destacando por hacer fotografías en blanco y negro con una estética de “posesencialismo abyecto”. La fotografía como medio funciona como “documento-verdad” para denunciar los abusos sufridos por la mujer en la sociedad occidental.

Por su parte, la comunicación pública del museo sobre la exposición de Zoe Leonard no hace referencia al género, aunque es una artista cuya obra se ha seleccionado en España para exposiciones como *Kiss Kiss Bang Bang, 45 años de arte y feminismo*, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (2007), y otras posteriores, y algunas de sus obras de contenido sexual se habían expuesto en la Documenta de Kassel de 1992,¹¹⁰ dato citado por Manuel Borja-Villel en el catálogo de exposición del Museo Reina Sofía (Stahel 2008: 7). Ese dato no aparece en la página web, que sin embargo sí hace mención de la participación de Leonard en la Documenta de 2007.

Urs Stahel, conservador y director del Fotomuseum Winterthur de Suiza, es el comisario de la exposición en el Museo Reina Sofía y autor del catálogo, donde trae a colación el tema de la identidad sexual, describiendo la exposición de la artista en la Documenta de Kassel de 1992:

“la artista adoptó una actitud activista en relación con el género y homosexualidad y decidió intervenir en el Neues Museum de Kassel. Ordenó retirar todos los retratos que no representaran a una mujer y los sustituyó por pequeñas fotografías

¹⁰⁹ El porcentaje del 30% de individuales femeninas se mantiene en 2017, hemos observado a posteri.

¹¹⁰ Su serie de mujeres barbudas (*Preserved Head of Bearded Woman*, 1991) reinterpretan la monstruosidad femenina (Guasch 2000: 545-547).

en blanco y negro de los órganos genitales de amigas tuyas, que dispuso sobre el papel satinado de las paredes. [...] En lugar de rostros de hombres, Zoe fotografió vulvas de mujeres, tan individuales como si mostraran su segunda cara, tan independientes y manifiestas como si estuvieran representando la emancipación definitiva. Las fotografías estaban diseminadas entre los retratos femeninos y durante los cien días de la exposición transformaron los dominios tradicionalmente masculinos de la pintura en un 'refugio de mujeres', en la cámara de representantes de la sexualidad y existencia femeninas" (Stahel 2008: 22).

Para el público general que visitó esta exposición, el activismo de la artista no se hizo evidente como en Kassel o como en la anterior exposición de Zoe Leonard en España, *Kiss Kiss Bang Bang*. La exposición de Bilbao, desde el título, se define como provocador y su comunicación es muy reivindicativa. El Museo Reina Sofía ha preferido discreción y alejamiento de toda controversia, enfatizando la calidad del arte de esta autora. Como planteamiento feminista, se echa en falta que el museo dé más voz al activismo y al arte no heteronormativo, y sin embargo la decisión del museo es acertada por situar el arte de Zoe Leonard en un discurso artístico e histórico convencional, bajo el punto de vista de incluir a artistas mujeres o de colectivos minoritarios en el canon.

Tras Zoe Leonard, la siguiente individual a una artista mujer es la de Eulàlia Valldosera (2009), cuya exposición fue encargada en 2005 por la directora anterior, Ana Martínez de Aguilar. La artista, sin duda impacientada por el largo retraso y problemas técnicos, hizo una crítica al Museo Reina Sofía que da que pensar sobre el nivel de profesionalidad de esta institución para manejar el arte contemporáneo:

"La ausencia de un departamento técnico que apoyara a mi equipo y participara de mi trabajo en la producción de las nuevas obras y actualización de las antiguas hace imposible generar y adquirir conocimiento útil al Museo que debe cumplir con la misión de archivar y mantener vigente el tipo de instalaciones que hago. Pese a estar agradecida por mostrar mi trabajo en Madrid, no volvería a exponer mi trabajo en Reina. El museo aún no está preparado para exponer a artistas vivos" Eulàlia Valldosera (El Cultural 2010).

El folleto de exposición publicado por el Museo Reina Sofía informa que Valldosera es una de las artistas españolas que tienen éxito fuera, en su caso en Holanda, donde el arte de acción tiene una mayor apreciación. En el extranjero, Valldosera pudo evitar "la invisibilidad en las exposiciones, los medios de comunicación y la Universidad española".¹¹¹ El texto está redactado por la artista y la comisaria.

¹¹¹ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/eulalia-valldosera-dependencias>.

Al describir una obra, emplean la expresión “presencias humanas femeninas”, buena demostración de que hay que especificar el sexo para que no se asuma que lo humano es masculino.

Los posicionamientos tan diversos que se encuentran en las exposiciones ya comentadas, la colectiva *Formas Biográficas* y la individual *Analogie* de Zoe Leonard, obedecen al método de funcionamiento de un gran museo, que debe renovar su programación y no repetir esquemas de éxito una y otra vez. La variedad de perspectivas en las exposiciones y las actividades es necesaria para generar debate, estimular la inquietud intelectual y apelar a un público heterogéneo. Esto no quiere decir que en nombre de la libertad creativa el museo puede continuar transmitiendo una visión del arte como un dominio masculino, escudándose bajo la excusa de que ofrecen exposiciones para todos los gustos. No creemos que el museo sea intrínsecamente misógino, aunque se puede afirmar decididamente que el Museo Reina Sofía no está haciendo lo suficiente para equilibrar la balanza de género.

7

RESULTADOS GENERALES: MÁS PARÁLISIS QUE EVOLUCIÓN

7.1. Las exposiciones temporales desde una perspectiva feminista

7.1.1. Comparativa Museo Reina Sofía y Tate Modern

7.1.2. El arte moderno y el arte contemporáneo

7.2. El fracaso ¿de la Ley de Igualdad o del Museo Reina Sofía?

7.2.1. Acabar con el desconocimiento de las artistas mujeres.

La responsabilidad de los museos de fomentar la investigación

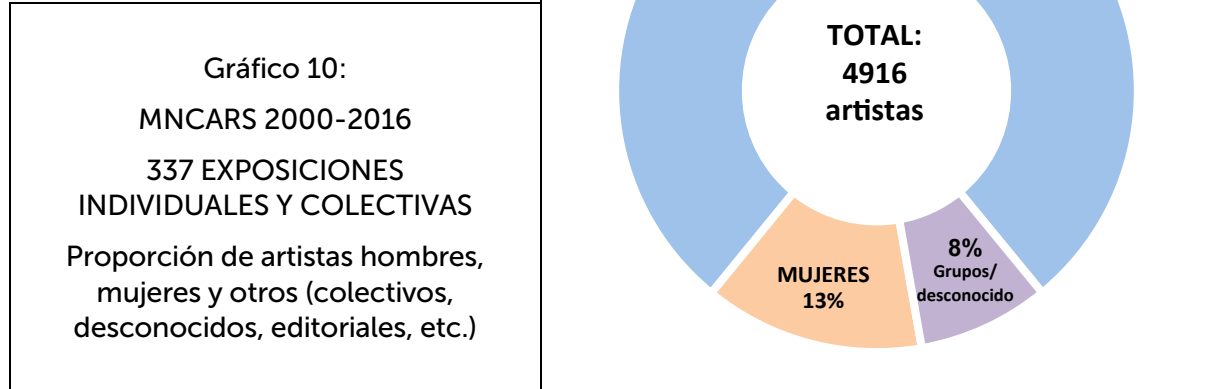
MUSEO REINA SOFÍA: BALANCE 2000-2016

Las cifras obtenidas por esta investigación hacen saber que, entre exposiciones individuales y colectivas en el Museo Reina Sofía entre los años 2000-2016, han participado un total de 4916 artistas, de los cuales un 74% son varones y un 13% mujeres. A la suma de esta división binaria hay que añadir casi un 8% de artistas desconocidos, entidades o colectivos de artistas hombres y mujeres.

Para poder obtener datos de género más precisos, se intentó reducir esa cifra del 8%. Una observación detenida indicaba que las exposiciones que más dificultan saber si los creadores son hombres o mujeres tienden a ser exposiciones no de "arte", sino de diseño gráfico, de moda y de arquitectura. Por ello, si del total de exposiciones colectivas excluimos las dedicadas a estas disciplinas,¹¹² las cifras quedarían como sigue: 332 exposiciones temporales, 3886 artistas, de los cuales 511 mujeres, 3017 hombres, y 140 colectivos o artistas desconocidos. Esto resulta en un 77.6% de artistas hombre, nuevamente un 13% de artistas mujeres, pero sólo un 3.6% de colectivos o creadores no identificables (frente al 8% que hemos encontrado en el total de exposiciones de todos los medios). Como vemos, incluso con estas restricciones, sigue siendo indiscutible la enorme disparidad de sexo.

¹¹² Los años más afectados por esta poda son el 2000 y el 2003, que entre ambos contenían 246 "artistas" no identificables por género.

Fuente: elaboración propia



Sobresale que la mayoría de las exposiciones temporales son monográficas, mientras que una cuarta parte son exposiciones colectivas. En ambos casos, hay una notable desigualdad de género, que penaliza la visibilidad de las artistas. Por otro lado, entre los artistas varones, se privilegia a los de edad superior a los 50 años, entre los que hay figuras desaparecidas pero consagradas como Picasso o Tàpies, a quienes se dedican exposiciones repetidamente durante el periodo estudiado. De por sí, esta sucinta información nos da una idea de la toma de posición del museo.

◆ 7.1.. LAS EXPOSICIONES TEMPORALES DESDE UNA PERSPECTIVA FEMINISTA

Este trabajo ha estudiado la trayectoria expositiva del Museo Reina Sofía en el siglo XXI para ver la evolución de la representación de artistas mujeres.

La división del periodo estudiado en un antes y un después de la Ley de Igualdad incita a pensar que deben haber resultados dramáticos, dado el punto de partida. Observemos los extremos del arco temporal:

2000-2004 (77% individuales + 23% colectivas)	Total artistas mujeres	12.1%
	Total artistas hombres	74.8%

En la otra punta de la línea del tiempo, sin embargo, las mujeres apenas superan una sexta parte de la programación, e incluso aumenta el número de hombres.¹¹³

2012-2016 (77% individuales + 23% colectivas)	Total artistas mujeres	17.6%
	Total artistas hombres	76.7%

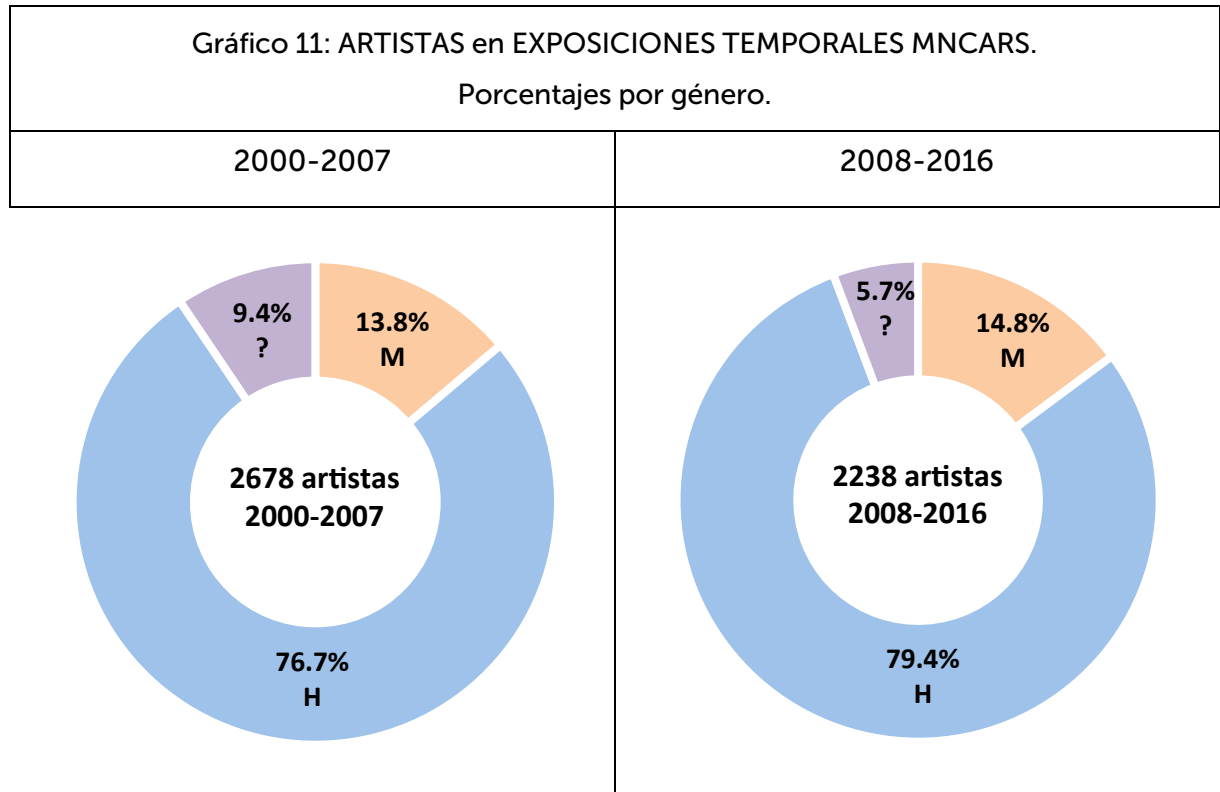
Estos datos son los dos extremos del arco del tiempo estudiado, indicando cómo el Museo Reina Sofía empezó el siglo, y cómo opera más de una década después. Entre el 2000 y el 2016, el ritmo de reducción de la desigualdad de género es de aproximadamente un 2% *por década*, ritmo que requerirá casi dos siglos para conseguir en el museo una real igualdad de género entre artistas hombre y mujer.

Casualmente, la artista británica Tracey Emin vaticinaba que harán falta otros 200 años antes de que las mujeres sean plenamente valoradas como artistas (Burich 2016). Desde otro punto de vista, sospechamos que en el año 2197 –el que calculamos será finalmente paritario en el Museo Reina Sofía si no mejora la inclusividad de su programación– los debates sobre el género no tendrán nada que ver con la división binaria mujer y hombre actualmente establecida.

El ritmo de cambio, sin embargo, aumentará progresivamente, suponemos, si el Museo Reina Sofía sigue en futuro siendo un museo de arte contemporáneo, ya que los programas de arte emergente constituyen solo un 10% de las exposiciones temporales, pero son las que más tienden a la paridad.

La madurez de las políticas expositivas del Museo Reina Sofía la observamos a continuación en toda su amplitud. El gráfico 11 y varios más de los que dan sentido a este capítulo presentan los datos del periodo 2000-2007 y del periodo 2008-2016 en paralelo, para mostrar claramente la diferencia entre antes y después de la Ley de Igualdad.

¹¹³ No obstante, recordamos que a inicios de siglo se hicieron varias exposiciones que incluían entre los “artistas” nombrados a entidades como revistas o fabricantes de moda, y muchos artistas desconocidos, y esto reduce el número de hombres en el conjunto. Las exposiciones con más volumen de artistas no identificados son: *Signos del Siglo: 100 años de Diseño Gráfico en España* (2000): 23% entidades; *El libro ruso de vanguardia 1910-1934* (2003): 22% autores desconocidos, y *Tras el espejo: moda española* (2003): 31% entidades.

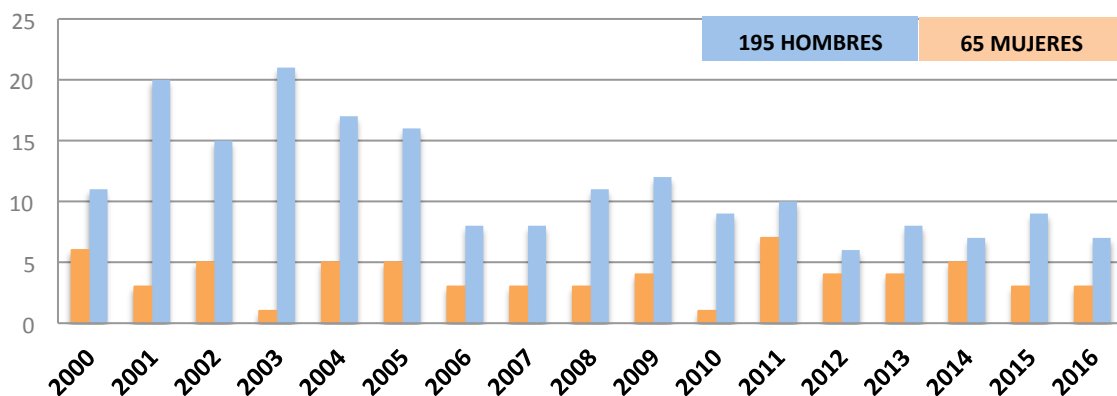


Fuente: elaboración propia

EXPOSICIONES INDIVIDUALES: ANTES Y DESPUÉS

De los casi 5000 artistas que han expuesto en las 337 exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, los creadores que más influyentes se consideran son los y las que han recibido exposiciones individuales.

Gráfico 12: EXPOSICIONES INDIVIDUALES MNCARS 2000-2016 Evolución del porcentaje anual de artistas hombres y mujeres
--



Fuente: elaboración propia

De las 260 individuales, 65¹¹⁴ han sido femeninas y 195 masculinas, lo que resulta en un evidente desequilibrio: 75% hombres frente a un 25% de mujeres. A todas luces, la cifra no vaticina un tratamiento de género justo, pero por deprimente que pueda ser el panorama general, hay señales de que durante el siglo XXI se progresa, aunque a un ritmo tan lento que es casi imperceptible.

En las monográficas, desde el 2006, se observa en el Reina Sofía una tendencia a ir cerrando la brecha de género (gráfico 12), interrumpido por el salto atrás del 2010, pero el resultado final aún no es esperanzador.

Organizar más exposiciones individuales de artistas mujeres no oculta el dato de que incluso en los últimos cinco años, los artistas hombre reciben el doble de individuales que las mujeres. Este dato sería aun más grave si se pudiese verificar la aseveración de que “en el arte contemporáneo, el setenta por ciento de artistas importantes son mujeres”, postulada por la crítica de arte Victoria Combalía (2006: 11).

Un dato sobresaliente, ya indicado, supone un cambio significativo en la trayectoria expositiva antes y después de la Ley de Igualdad: el crecimiento de las monográficas a artistas mujeres mayores de 50 años. La evolución a lo largo del tiempo se ve en el gráfico 13. El pico más alto de artistas mujeres con una larga carrera que se observa en el año 2011, y lo conforman cuatro artistas: Yayoi Kusama, Lygia Pape (*Espacio imantado*), Elena Asins (*Fragmentos de la memoria*), y Soledad Sevilla (*Escrito en los cuerpos celestes*).

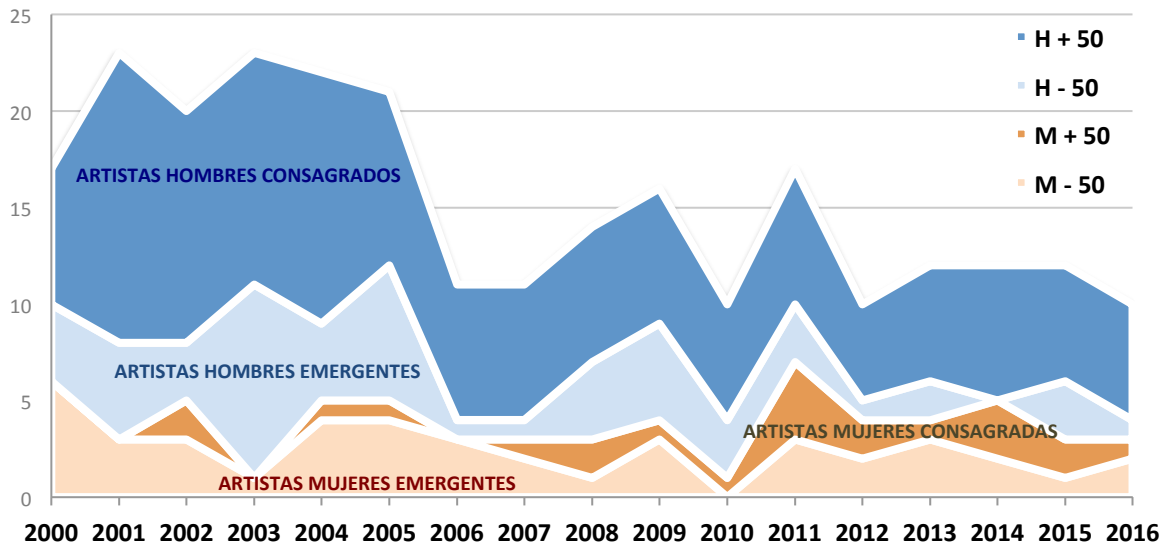
¹¹⁴ Las artistas nacidas mayores de 50 años con exposiciones en solitario son:

Eva Lootz; Carmen Calvo (2002), Hannah Höch (2004), Regina Silveira (2005), Paula Rego (2007), Magdalena Abakanowicz, Nancy Spero (2008), Joëlle Tuerlinckx (2009), Jessica Stockholder (2010), Yayoi Kusama; Lygia Pape; Elena Asins; Soledad Sevilla (2011), Rosemarie Trockel; María Blanchard (2012), Cristina Iglesias (2013), Elly Strick; Hanne Darboven; Patricia Gadea (2014), Ree Morton; Nasreen Mohamedi (2015), Anne-Marie Schneider (2016). En exposiciones de pareja interesan también las exposiciones de Anni y Josef Albers (2006), Rodchenko y Popova, y la de León Ferrari y Mira Schendel (2009).

Las artistas menores de 50 años en el momento de hacer su exposición individual son:

Teresa Lanceta; Ana Laura Aláez; Patty Chang; Sam Taylor-Wood; Carmela García; Mujeres Creando (2000), Maya Goded; Janaina Tschäpe; Pipilotti Rist (2001), Jessica Craig-Martin; Nan Goldin; Katarzyna Kozyra (2002), Claudia y Julia Müller (2003), Maria Papadimitriou; Blanca Muñoz; Cecily Brown; Elizabeth Aro (2004), Victoria Civera; Montserrat Soto; Amy Globus; Dora García (2005), Kimsooja; Eve Sussman; Ixone Sáadaba (2005), Amy Cutler; Paula Rego; Ester Partegàs (2007), Zoe Leonard (2008), Eulàlia Valldosera; Alia Syed; Patricia Esquivias (2009), Dorit Margreiter; Maja Bajevic; Leonor Antunes (2011), Paloma Polo; Sharon Hayes (2012), Azucena Vieites; Alejandra Riera; Maria Loboda (2013), Tracey Rose; Dominique Gonzalez-Foerster (2014), Janet Cardiff & George Bures Miller (2014); Hito Steyerl (2015).

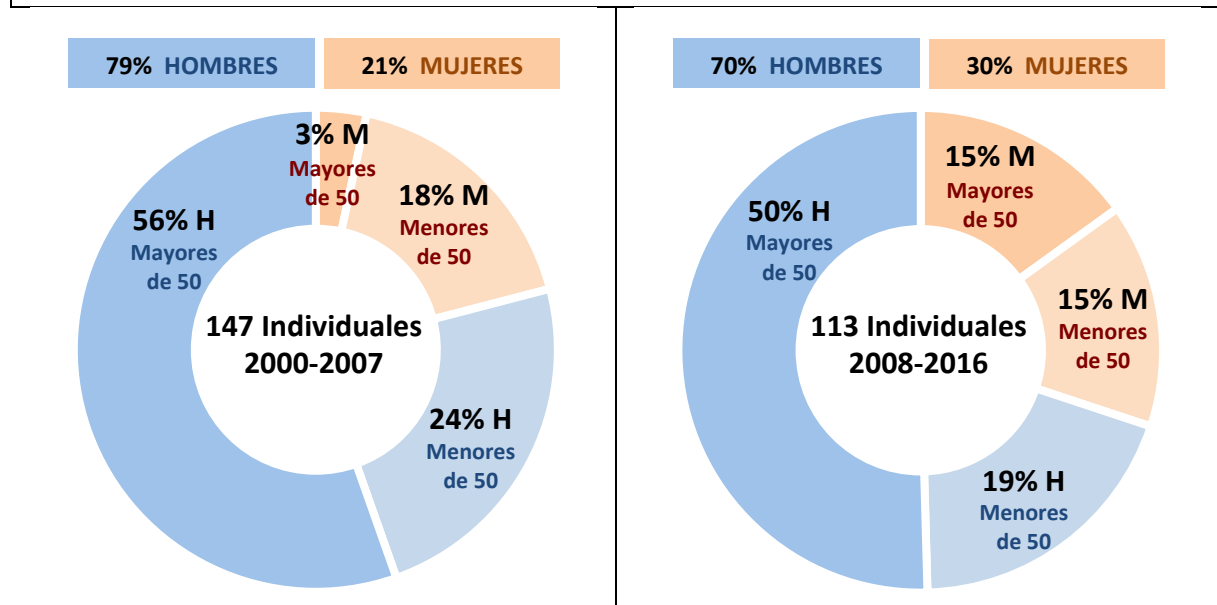
Gráfico 13: EXPOSICIONES INDIVIDUALES, MNCARS 2000-2016
Evolución del porcentaje anual de artistas hombres y mujeres por edad



Fuente: elaboración propia

Nuestro análisis evidencia que se triplican las individuales dedicadas a las artistas de edad superior a los 50 años. A principios de siglo, solamente un 3% de las individuales exponían a artistas veteranas, mientras que en el periodo dirigido por Manuel Borja-Villel, la presencia de artistas de larga carrera asciende al 15%. Eso puede obedecer a que en la última década el museo ha ejercido una labor de rescate de arte de mujeres de más edad.

Gráfico 14: EXPOSICIONES INDIVIDUALES, MNCARS 2000-2016
Proporción de artistas por género y edad (mayor o menor de 50 años)



Fuente: elaboración propia

Mirando en positivo, los esfuerzos por rescatar a figuras a las que anteriormente no se dio suficiente reconocimiento es una tendencia muy alentadora ya que implica una revisión de la historia.¹¹⁵ No es inviable revisar la historia con otros planteamientos, como reescribir las vanguardias de la primera parte del siglo XX proponiendo exposiciones cuyo enfoque no sea un o una artista estrella de la hagiografía tradicional, sino personas cuya producción creativa no ha sido visto, desde ciertas ópticas, como arte, o como arte de suficiente "calidad".

Confiamos que el Museo Reina Sofía mantenga al alza la tendencia a revisar omisiones históricas, al igual que se valora en el museo el crecimiento de exposiciones individuales a artistas mujeres en los últimos diez años, de un 20% a un 30%.

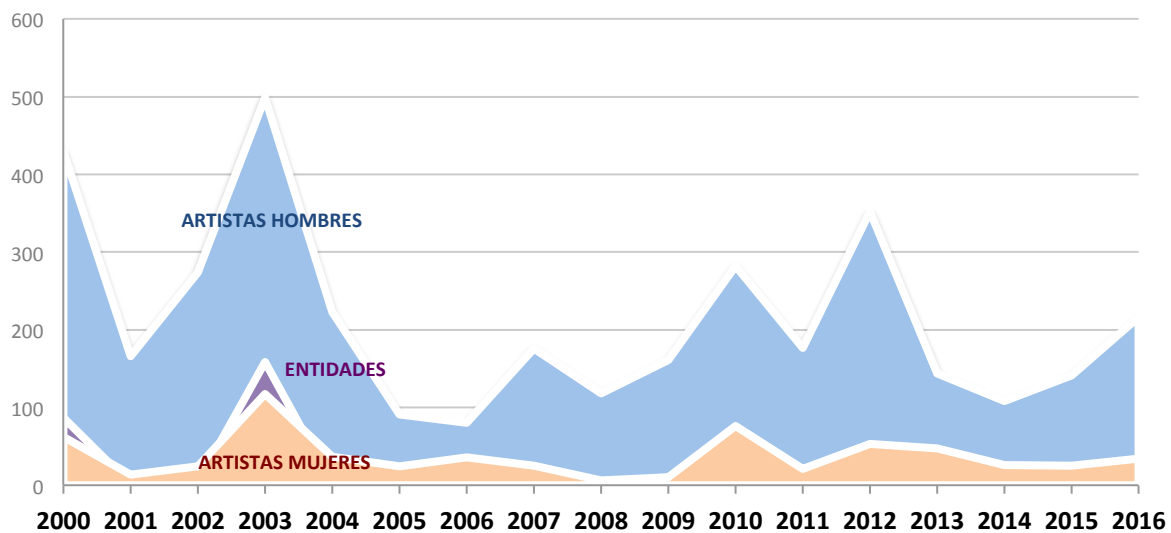
Se podría pensar que la tendencia hacia la igualdad, pequeña pero ya con varios años de consolidación, es señal de que el problema de discriminación de género está en vías de extinción. Lamentablemente, la participación total de mujeres no ha mejorado, no ha disminuido el número de artistas varones: tres cuartas partes del total, invariable desde el año 2000.

¹¹⁵ Y mientras en España considerables becas, concursos y premios discriminan por edad, en otros países esa práctica se considera inaceptable, y está siendo erradicada, como demuestra la reciente abolición de franjas de edad del premio artístico británico Turner Prize. Merece mencionarse la beca anual de \$25.000 USD concedida en Estados Unidos a artistas mujeres mayores de 40 años: <http://www.anonymouswasawoman.org/>.

EXPOSICIONES COLECTIVAS: ANTES Y DESPUÉS

No hay duda de que el Museo Reina Sofía debe realizar más exposiciones individuales a artistas mujeres para descompensar la desigualdad que evidencian las cifras ya observadas, pero ante los datos expuestos, es urgente enfrentarse al problema de las colectivas, situación que por otra parte, no es particularmente difícil de reparar, como ya se ejemplificó al debatir el caso de estudio de la exposición *Máquinas y almas*.

Gráfico 15: EXPOSICIONES COLECTIVAS, MNCARS 2000-2016
Inclusión de artistas hombres y mujeres (y entidades o artistas desconocidos)



Fuente: elaboración propia

En el total del periodo, el Museo Reina Sofía solamente un 12% de las colectivas realizadas alcanzan una situación de paridad entre artistas hombres. Cuando la igualdad de género se logra en poco más de un diez por ciento de los intentos, queda poco margen para desdecir que se opera con misoginia.

La incapacidad del Museo Reina Sofía de organizar exposiciones colectivas igualitarias no se debe a una falta de precedentes. Aparte de las exposiciones realizadas por otros centros de arte de España,¹¹⁶ el propio Museo Reina Sofía organizó en 1994-95 una exposición con una intachable paridad de género de artistas (Méndez 2002): *Cocido y crudo*, comisada por Dan Cameron.

¹¹⁶ Recordamos dos exposiciones ya mencionadas en capítulos anteriores: *La batalla de los géneros*, comisariada por Juan Vicente Aliaga (2007b) en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), y *Kiss Kiss Bang Bang, 45 años de arte y feminismo*, comisariada por Xavier Arakistain (2007) en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, por no mencionar la exposición 100% femenina titulada, valga la redundancia, *100%* (Sevilla 1993).

◆ 7.1.1. COMPARATIVA: MUSEO REINA SOFÍA Y TATE MODERN

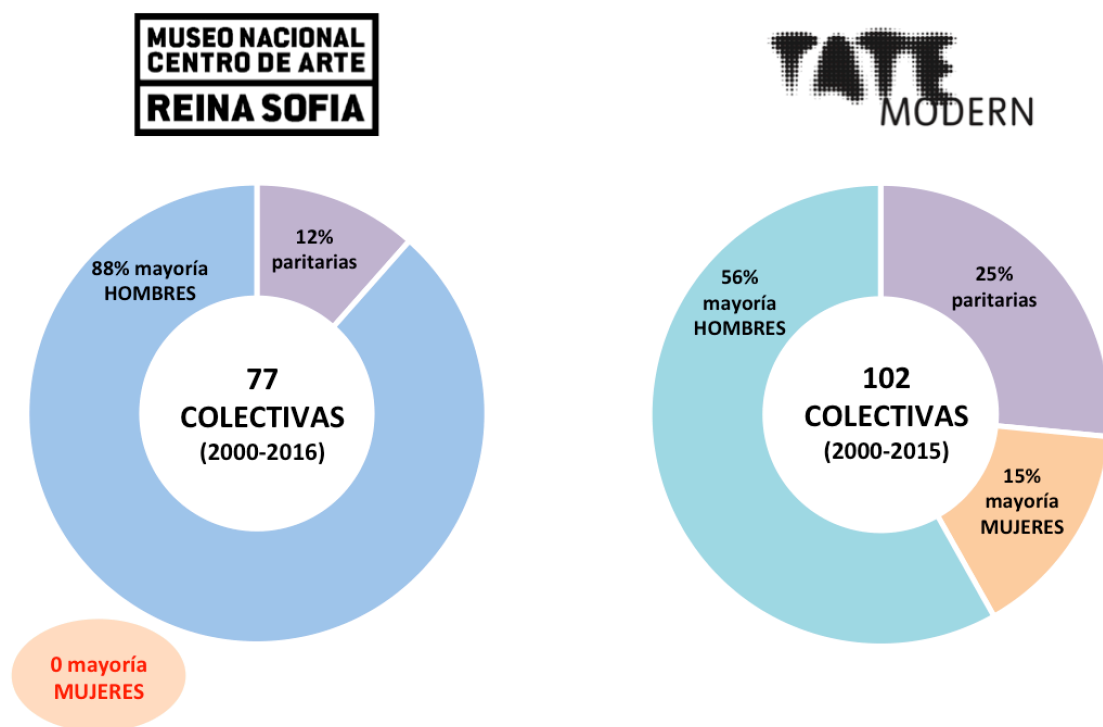
Hemos tomado datos de las exposiciones colectivas realizadas en una institución homóloga al Museo Reina Sofía, que nos sirven para cruzar información.

Las estadísticas del Tate Modern aquí mostradas reflejan la dirección general de Nicholas Serota (2000), responsable de los varios museos Tate en Inglaterra.

Entre los años 2000-2015 (un año menos) la Tate Modern de Londres realizó más de 100 exposiciones colectivas, entre las que se conseguía equilibrar la presencia de artistas hombres y mujeres en un 25% de los casos, más del doble de lo que ha hecho el museo español (gráfico 16).

Llegando más lejos, Tate Modern ha realizado colectivas que tienen una mayor representación de artistas mujeres que de hombres, cosa que sucede en un 15% de los casos, cuando el Museo Reina Sofía no ha hecho ni una sola colectiva con un balance de género inclinado a favor de las artistas.

Gráfico 16: COMPARATIVA entre el MUSEO REINA SOFÍA y TATE MODERN
Distribución de artistas por género en exposiciones colectivas.



Fuente: elaboración propia

¿Qué hace Tate Modern que no pueda hacer el museo Reina Sofía? Estudiamos el caso con merecido detenimiento.

Durante el periodo reflejado aquí, Frances Morris no era aún la directora del Tate Modern, cargo que toma en 2016 y que desde entonces le permite tomar decisiones ejecutivas, como la de incorporar a más artistas mujeres a la colección permanente. Sin embargo, su enfoque pro-visibilidad de las mujeres ha caracterizado su trabajo en Tate desde hace décadas.

La actual directora de Tate Modern, Frances Morris, había empezado a trabajar de comisaria para Tate en 1987. Desde el 2000 ejerció como jefa de exhibiciones y tomó la dirección del departamento de arte internacional de la colección permanente en 2006, momento en que tuvo consciencia de la magnitud del déficit de obra de artistas mujeres en los fondos del museo. Como responsable de la organización de señeras exposiciones en Tate Modern, Morris alentaba a su equipo a investigar sobre artistas mujeres poco conocidas, o a percatarse de que las mujeres se habían pasado por alto.

Morris pone por ejemplo la exposición dedicada a Sonia Delaunay. Esta artista fue propuesta para una exposición individual, y Tate Modern barajó la idea durante largos años pero sin llegar a poner en firme la propuesta. La proposición de exponer a Sonia Delaunay se paralizaba siempre con objeciones de que la obra no era suficientemente fuerte. “¿Qué demonios significa eso?”, pregunta Morris, viendo que “la obra era increíblemente fuerte y diversa, pero nadie la conocía en toda su extensión” (Higgins 2016).

El mensaje de Frances Morris indica a que para no dejar fuera a las mujeres, hay que, en primer lugar, acordarse de que existen, y a continuación, no dejarse llevar por los viejos estereotipos de que la obra de arte de las artistas es “menos fuerte”, cuando lo más probable es que no sea suficiente conocida, como pudo evidenciar Morris. Es frecuente que la obra de artistas mujeres sea menos conocida, debido, precisamente, a que está infrarrepresentada en los museos. Esto refuerza la necesidad de que los museos sean ellos mismos productores de investigación.

La historia del arte tiene cientos de anécdotas de artistas, ideas o movimientos que entran y salen, pasan de moda, se olvidan... Los olvidos históricos son inevitables, y los sesgos institucionales se deben en parte a superestructuras sociales que normalizan lo dominante y consecuente invisibilizan lo minoritario, lo que no los justifica. Se echa en falta una admisión de responsabilidad por parte del museo.

Lucy Lippard ha reflexionado mucho sobre la discriminación, el racismo y el “olvido” de los “otros” en el arte. La problemática es compleja, pero se puede empezar con gestos sencillos: “Cierta humildad, una conciencia de los límites y contextos de otras culturas, no estaría de más. Por no hablar de cierta tolerancia a aquellos con intereses diferentes” (Lippard 1990: 9). Las instituciones públicas tienen la obligación moral, además de política, de no ser discriminatorias, y eso implica una actuación atenta y en constante revisión.

Es debatible si corresponde a las instituciones pedir perdón por negligencias o dolorosos errores del pasado, pero hay instituciones que ya van en esa dirección. *Sixty Years* es el nombre de una sala actual de la colección permanente del museo Tate Britain, en Londres, que expone obras contemporáneas que tratan la inmigración, el feminismo, la identidad racial y sexual, el activismo sobre el SIDA o la música. El texto de pared explica las intenciones comisariales, y avisa: “Este trabajo se usa como punto de partida para considerar la historia reciente vista por artistas, algunos/as de los/as cuales han podido ser marginados en la historia del arte británico. *Sixty Years* celebra la diferencia y la diversidad que han ayudado a definir Gran Bretaña. Algunos visitantes pueden considerar algunas obras provocativas o controvertidas” (Tate Britain s/f).

Instalación de la obra *The Carrot Piece* (1985)
en una esquina de la sala *Sixty Years*, Tate Britain.

Obra de Lubaina Himid, incorporada a la colección del Tate Britain en 2015.



Fotografía de Cristina Nualart, 2017.

◆ 7.1.2. EL ARTE MODERNO Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Tras estudiar las exposiciones individuales y colectivas y la variable de la edad de las artistas, encaminamos nuestro análisis hacia el periodo artístico de las exposiciones.

Desde el comienzo de esta investigación, los datos mismos pedían una categorización que permitiese tener en cuenta el contexto histórico que ha condicionado las oportunidades de profesionalización de artistas mujeres. Autoras que ya hemos citado (Diego 2009, Vergine 2005, Pollock 2012b, Méndez 2016b, o RTVE 2018) alegan que ha habido muchas más artistas mujeres en todas las épocas de lo que se suele creer. No obstante, habitualmente retenemos la era actual como abierta a la profesionalización de artistas hombres o mujeres indiferentemente, mientras que la creencia generalizada es que la casuística de tiempos pasados no ha sido siempre conducente a que las mujeres ejerzan de artistas en igualdad de condiciones.

Asumiendo que esto así, para este estudio se ha establecido una fecha frontera entre arte moderno y arte contemporáneo. Por los motivos ya explicados en el apartado sobre metodología de la introducción a esta tesis, de las múltiples perspectivas sobre la definición y delimitación temporal del arte moderno, tardo-moderno y contemporáneo, aquí se adopta el año 1973 como fecha de inicio de éste último.

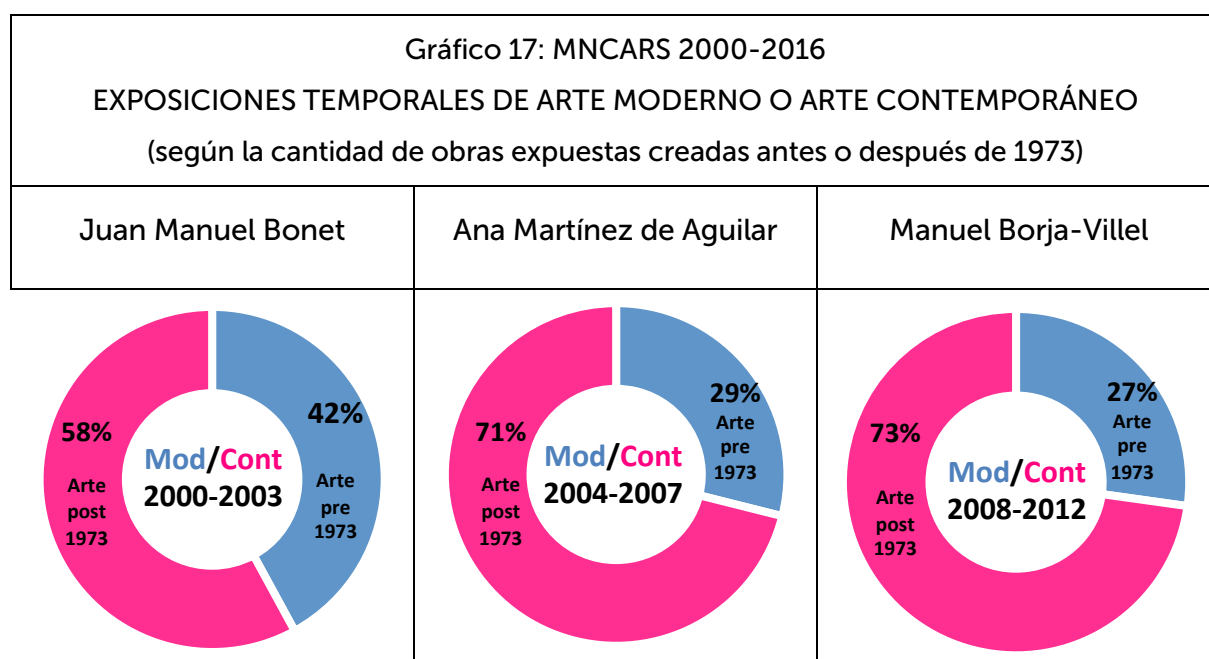
Con este criterio, las 337 exposiciones temporales realizadas entre 2000 y 2016, se dividen en 228 de arte contemporáneo, y 109 de arte moderno.

Después de las revueltas del 1968 y las grandes transformaciones sociales de ese periodo, notablemente el activismo y el arte feminista, es más difícil ignorar la actividad de las artistas. Bajo el convencimiento de que hubo una mayor incorporación de artistas mujeres al sistema del arte desde la década de los setenta, consideramos que el progresivo incremento en las exposiciones de arte creado después de 1973 en el Museo Reina Sofía, debería traducirse en más obra de mujeres en las salas, aunque solo sea porque las artistas de tiempos pasados hay que rescatarlas con investigaciones costosas y prolongadas, mientras que las artistas contemporáneas son mucho más localizables, facilitando la tarea al museo de incluirlas.

Sin embargo, eso no sucede en el Museo Reina Sofía. Analizando exclusivamente las 228 exposiciones temporales de arte contemporáneo realizadas, nuestro estudio de género desvela, de nuevo, una situación lamentable para las artistas. Aquí pues radica la evidencia, creemos, de una innegable discriminación de género por parte del Museo Reina Sofía.

Hemos visto un leve aumento en la inclusión de artistas mujeres desde el año 2006, año 2006 en el que cae en picado la cantidad total de exposiciones temporales realizadas, y descienden muy especialmente las de arte moderno (grosso modo, arte creado entre 1881 y finales de los sesenta).

De hecho, ya en los años 2004-2005, bajo la dirección de Ana Martínez de Aguilar, se observa un incremento de exposiciones temporales de arte actual, mientras se reducen las de arte moderno. Esta tendencia a favor del arte contemporáneo la mantendrá Manuel Borja-Villel, salvo por una interrupción en 2015, quizás relacionado con la celebración del ochenta aniversario del Guernica, en 2017.¹¹⁷



Fuente: elaboración propia

Hemos visto que desde 2008 en adelante, las artistas de más edad, incluyendo artistas difuntas o que han creado arte moderno, han recibido más atención por parte del museo con el aumento de monográficas. Desarrollándose a otro ritmo, en las colectivas parece que no se hace lugar a las artistas de cualquier edad, salvo que el arte que domine en la exposición sea contemporáneo. La elección de exponer arte contemporáneo es el factor determinante para artistas mujeres. Y aun así no se llega a la paridad, dato ya demostrado.

¹¹⁷ En 2015, hay 8 exposiciones en las que domina el arte contemporáneo, y 7 en las que domina el arte moderno, único año, desde el 2001 (cuando hay 13 y 13), en el que hay una balanza tan equilibrada.

La inclusión de artistas mujeres en colectivas, reiteramos, es muy pobre en el Museo Reina Sofía. Por ello ponemos en valor las pocas exposiciones de grupo (no las de pareja)¹¹⁸ en los que no se ha marginado a las artistas tanto como habitualmente sucede en este museo. Solamente se pueden destacar 5 de las 77 colectivas realizadas, y casualmente todas ellas muestran principalmente obras de arte contemporáneo:

Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en América. No es sólo lo que ves: Pervirtiendo el minimalismo, (2000, 46% artistas mujeres);

Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986), (2006 34% artistas mujeres);

Una conferencia comisariada. Sobre el futuro de la fuerza colectiva dentro del archivo, (2010, 49% artistas mujeres);

Un saber realmente útil, (2014, 34% artistas mujeres);

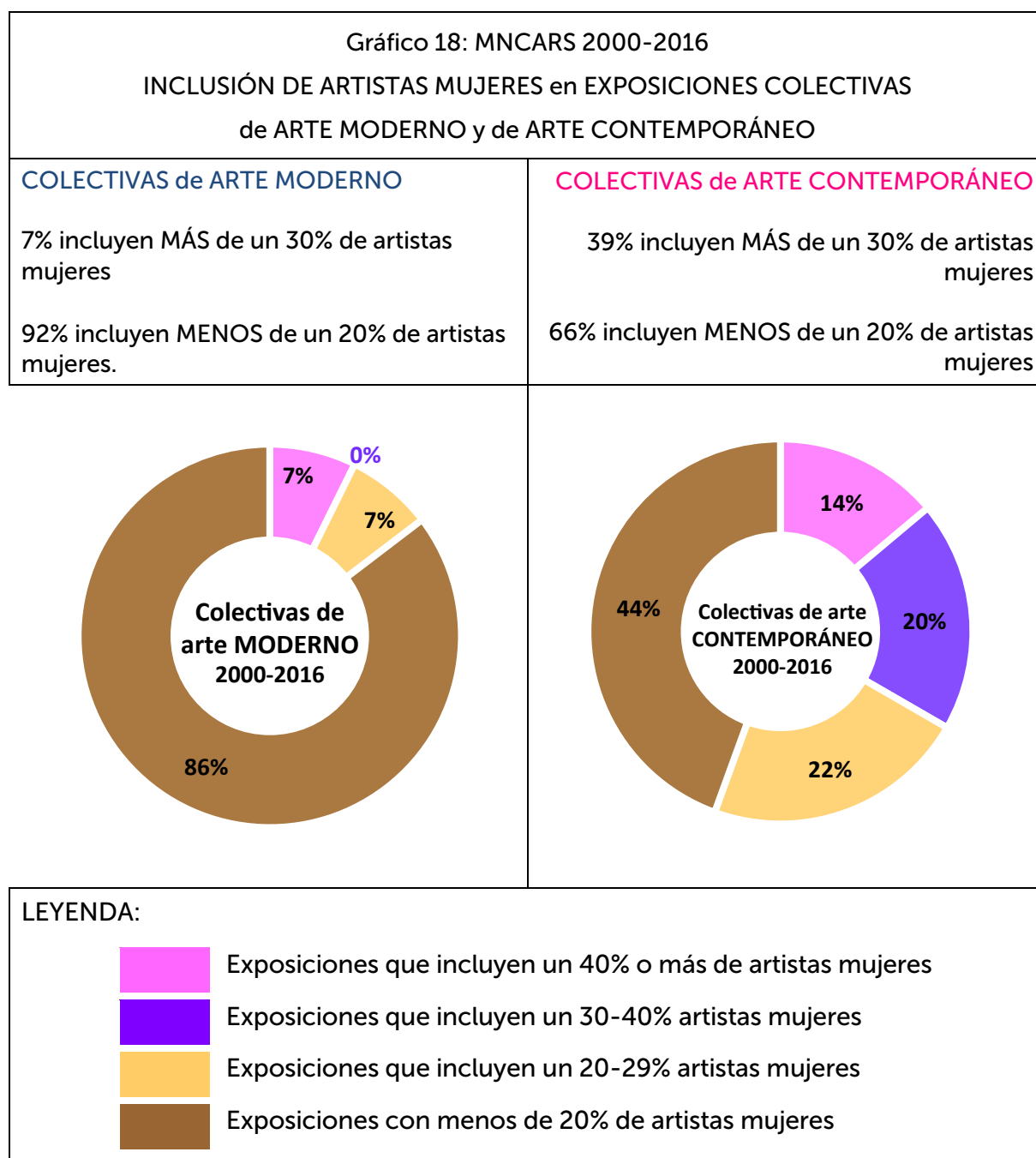
Ficciones y territorios. Arte para pensar la nueva razón del mundo, (2016, 38% artistas mujeres).¹¹⁹

En el Museo Reina Sofía, la tónica en la representación de género en exposiciones colectivas (2000-2016) es que haya en media casi un 80% de artistas hombres y cerca de un 15% de artistas mujeres, dato que solo puede ser interpretado como un fracaso.

El gráfico 18 muestra la proporción de exposiciones con mayor o menor inclusión de mujeres. Como se ve, la parte izquierda informa de las exposiciones de arte moderno, y los datos de la derecha sobre el arte contemporáneo. La leyenda informa de los cuatro bloques creados, en función de la inclusión femenina.

¹¹⁸ Las exposiciones igualitarias por incluir un hombre y una mujer son: *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica* (2006), <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/anni-josef-albers-viajes-latinoamerica> (2006); *Rodchenko y Popova. Definiendo el constructivismo* (2009), <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/rodchenko-popova-definiendo-constructivismo>; *León Ferrari y Mira Schendel: El alfabeto enfurecido* (2009), <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/leon-ferrari-mira-schendel-alfabeto-enfurecido>; y *Janet Cardiff & George Bures Miller, El hacedor de marionetas* (2015), <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/janet-cardiff-george-bures-miller>. Añadimos una más, con dos varones y dos mujeres: *Espacios para habitar. Fondos de la colección permanente* (2007), <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/espacios-habitar-fondos-coleccion-permanente>.

¹¹⁹ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/versiones-sur-cinco-propuestas-torno-al-arte-america-no-es-solo-que-ves-pervirtiendo>; <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/primera-generacion-arte-e-imagen-movimiento-1963-1986>; <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/conferencia-comisariada-sobre-futuro-fuerza-colectiva-dentro-archivo>; <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/saber-realmente-util>; y <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ficciones-territorios>.



Fuente: elaboración propia

Hay realmente pocas exposiciones con más de un tercio de mujeres. Ilustramos los otros dos tercios con una cita de la directora del periódico *El País*, Soledad Gallego, que no necesita más explicación:

“Respecto al tema de las cuotas, a mí siempre que me sacan este tema digo que no quiero que las mujeres tengan el 50% de cuota, sino que se quite a los hombres el 70% de su cuota. Me parece que no es lógico que los varones tengan tanta cuota” Soledad Gallego (Temas 2018: 28).

Otra ingeniosa forma de ver el tema de las cuotas, es la opinión de Margarita Borja (2011: 21) de que la sociedad no puede permitirse “seguir perdiendo por el camino cuotas de talento femenino”.

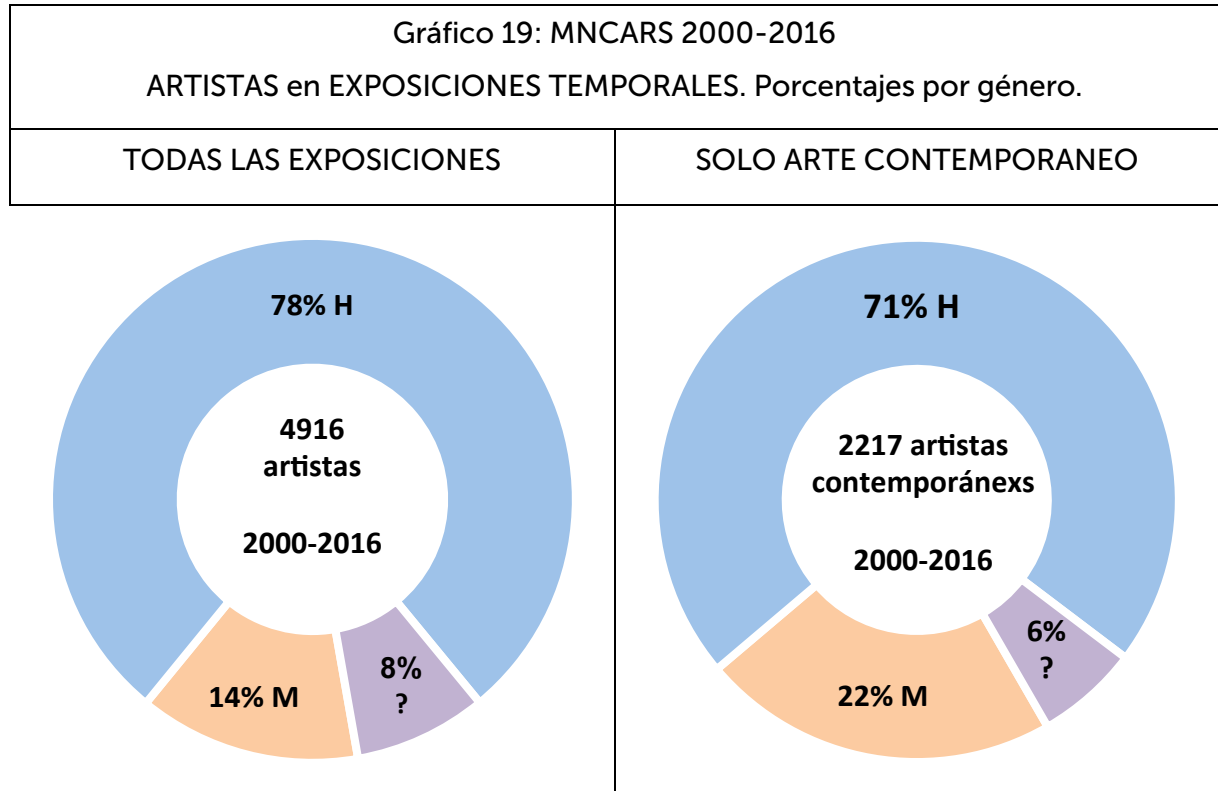
Terry Smith (2011: 45) aduce que ya desde la década de 1990 el arte contemporáneo había reemplazado al arte moderno, desplazamiento motivado por los mercados que buscaban recuperarse de las preocupaciones políticas y conceptuales de los artistas de los años sesenta y setenta y especialmente por los museos e instituciones de arte moderno que querían preservar su relevancia para sus visitantes.

Estudios más recientes muestran que durante el siglo XXI la progresión ascendente se acelera. La tendencia creciente a favor del arte contemporáneo expresada por el Museo Reina Sofía se observa también en Estados Unidos, según demuestra un estudio de más de dos mil trescientas exposiciones realizadas entre 2007 y 2015, en veintinueve de los principales museos del país –algunos con importantísimas colecciones de arte con siglos de antigüedad. Casi la mitad de las exposiciones, un 44%, estaban dedicadas a la obra de artistas activos después de 1970 (Halperin 2017).

Hace veinte años, sin embargo, la cantidad de exposiciones dedicadas al arte de su tiempo era del 20%, una tendencia que ha sido descrita como un “definitivo cambio cultural” por Robert Storr, experto de la escuela de arte de la universidad de Yale, según indica la misma fuente. Una interpretación del estudio es que los museos han cambiado sus prioridades en respuesta a los cambios sociales, entre ellos la demanda por parte del público de que las exposiciones no deben continuar estando dominadas por hombres blancos. Michael Govan, director del Los Angeles County Museum of Art (LACMA), dice algo de sobra conocido pero institucionalmente obstruido: las mujeres son la mitad del mundo. “Es mucho”, dice, explicando que los museos que quieren reflejar la realidad del mundo no pueden dejar fuera a las artistas mujeres (Halperin 2017).

Manuel Borja-Villel (2012: 18) entiende que siempre tiene que llegar primero un cambio estructural antes de que cierto arte “funcione”, es decir, no todas las propuestas innovadoras dan resultados inmediatos. Pone a Duchamp por ejemplo, pero podemos entender que lo mismo sucedería con cambios estructurales posteriores, como el sucedido entorno a 1968 cuando, entre otras cosas, surge un movimiento feminista y muchas artistas mujeres que reclaman su lugar.

Nos parece que ha habido en la última década suficientes exposiciones dedicadas al arte feminista en centros de referencia,¹²⁰ para que Borja-Villel perciba que el cambio estructural ya ha llegado, y ahora es el Museo Reina Sofía el que tiene que “funcionar”, porque como se ve en el gráfico 19, el funcionamiento del Museo Reina Sofía durante este siglo no ha sido equilibrado entre artistas hombres y mujeres:



Fuente: elaboración propia

En el gráfico 19 tenemos a la izquierda la proporción de artistas por género en la totalidad de exposiciones temporales. La parte derecha muestra los porcentajes de artistas participantes en exposiciones de arte contemporáneo solamente.

¹²⁰ Algunas que no hemos mencionado previamente en este estudio son:
Inside the visible: an elliptical traverse of 20th century art in, of, and from the feminine, (1994-1997). Comisariada por Catherine de Zhegher. Expuesta en centros de Bélgica, Estados Unidos, Londres y Australia.
Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art, (2007). Comisariada por Linda Nochlin y Maura Reilly. Elisabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, Nueva York.
Wack! Art and the Feminist Revolution, (2007-2009). Comisariada por Cornelia Butler. Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
re.act.feminism #2 – a performing archive, (2011-2013). Comisariada por Beatrice Stammer y Bettina Knaup. Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz y Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, e instituciones de Polonia, Croacia, Dinamarca, Estonia y Alemania. https://www.montehermoso.net/pagina.php?id_p=527.

De los 2217 artistas actuales que el Museo Reina Sofía ha seleccionado, 1585 son hombres, 491 son mujeres, y 141 son colectivos, artistas desconocidos o entidades. Este dato se puede calificar de deprimente: el Museo Reina Sofía cree que el arte contemporáneo es “trabajo de hombres”. Cualquier defensa del museo para justificar este dato sería rebuscado.

Rocío de la Villa expone la complejidad de las inercias en el sistema del arte, observando, a su pesar y también al nuestro, la dificultad de invertir las estructuras hegemónicas del sistema, aun más cuando los museos públicos se niegan a colaborar.

“Hace tiempo, en MAV [Mujeres en las Artes Visuales], hicimos un informe sobre el periodo de profesionalización desde que los estudiantes graduados ya abandonan Bellas Artes hasta que, digamos, entran en el sistema del arte. ¿Qué entendemos por entrar en el sistema del arte? Tener una galería, estar en el circuito de exposiciones, también que sus obras sean adquiridas, etc. ¿Y ahí que descubrimos? Descubrimos una cosa increíble. Tomando un número numerosísimo de becas y premios [de] muchísimos millones de euros, pues descubrimos que mientras que los estudiantes chicos son un tercio hoy en día en las facultades de Bellas Artes, ellas, por lo tanto graduadas, son dos tercios. Luego, en ese periodo de profesionalización, la situación se invierte, de manera que cuando eres chico, cuando eres graduado de Bellas Artes, tienes tres veces más de oportunidades de integrarte en el sistema del arte que si eres chica. Y esto es una cosa que está ocurriendo ahora, en pleno siglo XXI. [H]abla de las inercias tan complejas y cómo es verdaderamente muy difícil invertir las estructuras de cómo funciona el sistema. Además esto responde a una injusticia histórica muy notable, y es que desde el siglo XVI ha habido pintoras, escultoras también, verdaderamente muy destacadas, reconocidas en su época, a veces muy bien pagadas también, y cotizadas, y que después han desaparecido de los libros de historia del arte y han desaparecido incluso de los museos” (RTVE 2018, min. 15).

◆ 7.2. EL FRACASO ¿DE LA LEY DE IGUALDAD O DEL MUSEO REINA SOFÍA?

“Observamos sin resignación la lentitud de las medidas tomadas hasta aquí, lo escaso de los avances, lo deficitario de las evaluaciones del proceso de aplicación de una Ley que, por ser orgánica, es de obligado cumplimiento en todos y cada uno de los ámbitos referidos a la cultura.” (Borja 2011: 21).

Claramente, el Museo Reina Sofía no actúa con perspectiva feminista, ni con siquiera atención a la legalidad vigente, puesto que sus exposiciones de arte más actual

persisten en privilegiar a los artistas hombre en una proporción injustificable. Hasta aquí, esta visión estadística de la actuación del museo muestra que la equidad de género no es prioritaria para la institución, dado el patente sesgo a favor de los varones. Existen críticas a la legislación, que señalan la incongruencia de que no incorpora mecanismos de sanción por incumplimiento.

Marián Cao lo expresa sin ambages: “La situación de las mujeres en el sistema del Arte sufre de patriarcado. Y las leyes que deberían remediarlo no lo hacen. Y los responsables de poner los medios buscan argumentos insostenibles para eludir su responsabilidad” (López Fernández-Cao 2013: 100).

Inés Alberdi (2011: 274) concuerda, añadiendo que el problema es difícil de defender empíricamente, y por ende de combatir, ya que las pruebas necesarias para ello son invisibilizadas por el propio sistema sesgado, y posiblemente son invisibles a los propios autores, los privilegiados.

“Si bien se considera que la ley se aplica en general por igual a todos en la sociedad, en muchos países la legislación se ha desarrollado, a lo largo de la historia, paralelamente al sistema económico y político dominante y, como tal, refleja los intereses de aquéllos que controlan los recursos. Dado que en la mayoría de los casos éstos son hombres, las mujeres llevan las de perder” (Alberdi 2011: 274).

Rocío de la Villa (RTVE 2018), en una intervención emitida desde el Museo del Prado, insistía en la claridad de las indicaciones de la Ley de Igualdad, e hizo referencia a una auditoría hecha al Museo Reina Sofía, auditoría que llamaba la atención al museo de que no estaba cumpliendo con la Ley de Igualdad en cuanto a sus adquisiciones, en cuanto a sus actividades, exposiciones, etc. Según Villa, las indicaciones de la auditoría del Estado no tuvieron ningún tipo de consecuencia, ni el museo fue penalizado de ninguna forma.

Es posible que la auditoría citada por Rocío de la Villa esté relacionada con una denuncia puesta por parte de varias asociaciones españolas.¹²¹ Tras haber comprobado que la prescripción jurídica no había aminorado la desventaja de las artistas mujeres expuestas en el Museo Reina Sofía y otros museos y centros de arte contemporáneo, una de las asociaciones firmantes de la denuncia, MAV, recogió la evidencia de que la Ley de Igualdad fue ignorada por los agentes del sistema del arte en España (Ballesteros 2016: 593).

¹²¹ Las asociaciones firmantes son: MAV (Mujeres en las Artes Visuales), CIMA (Asociación de mujeres y cine), C&M (clásicas y Modernas) y AMIT (asociación de Mujeres en la Ciencia).

En 2013, la Defensoría del Pueblo admitió la queja presentada por varias asociaciones sobre el incumplimiento, por parte del Ministerio de Cultura, del mandato. El objeto de la queja era la infrarrepresentación de mujeres en la colección del Museo Reina Sofía, queja a la que el museo respondió con esta alegación:

“Es necesario valorar que la presencia de las mujeres en el Museo no puede abordarse de un modo exclusivamente cuantitativo ya que, la equivalencia numérica no es representativa del panorama artístico debido a que, como indicara Linda Nochlin en su famoso artículo “Por qué no ha habido grandes mujeres artistas”, los sistemas de educación, producción y valoración artística han estado tradicionalmente (y aun están) estructurados según un modelo patriarcal”.¹²²

La opinión de Marián Cao sobre esta justificación del museo es contundente, “Es como argumentar que las clases pobres están explotadas porque existe explotación” (López Fernández-Cao 2014: 92). Efectivamente, en la respuesta del museo es patente una actitud defensiva agarrada a tópicos históricos, aun admitiendo que el problema lo tiene realmente.

Dado que el museo no niega el objeto de la queja, el museo debería explicar de qué manera tiene intención de enfrentarse al problema, y deconstruir y combatir el modelo patriarcal que, según admite, es la causa de la desigualdad en el museo. Y aunque el museo tampoco lo hizo, hubiese sido coherente proponer alternativas al modelo cuantitativo (usado en la queja), que el museo ataca. Cualquier refutación razonable hubiese argumentado su rechazo a los planteamientos hechos con otros más lógicos para el museo.

Según Nuria Varela (2017), cuando las mujeres exigen un cambio en la actualidad, las respuestas pueden tomar forma de micromachismos,¹²³ por ejemplo reclamando más tiempo para que el problema desaparezca, que es lo que alega el Museo Reina Sofía en su respuesta a la queja. Actualmente no es políticamente correcto ser dogmático, explica Varela (2017: 52), por ello los discursos hacen gala de flexibilidad y apertura, se habla de los problemas pero sin negociar la solución ni moverse de su posición.

¹²² Informe relativo a la igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual, presentado a la Defensora del Pueblo en 2013, citado en López Fernández-Cao (2014: 92).

¹²³ El término micromachismos fue acuñado por Luis Bonino (2004), para describir comportamientos sexistas de “baja intensidad” (lo suficientemente sutiles para no ser detectados o no generar rechazo) que persiguen el control de la mujer. Bonino estudia estos comportamientos, que incluso pueden ser inconscientes, en el contexto de las relaciones de pareja, pero aduce que están naturalizados, legitimados e invisibilizados, por lo que su presencia en la sociedad valida la suposición de que pueden evidenciarse en las actuaciones de las instituciones. Luis Bonino, por otra parte contribuye un texto sobre violencia de género al catálogo *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género* publicado por el Museo Reina Sofía (Sichel 2005).

No cabe duda de que la existencia de leyes en vigor no implica que se aplique la justicia. Nuria Varela, periodista que ha sido corresponsal de guerra, informa que el artículo 22 de la constitución de Afganistán de 2004 prohíbe la discriminación entre hombres y mujeres, y contempla para ambos iguales derechos y obligaciones ante la ley, dato recalcado por sus gobernantes para aleccionar a otros países o hacerse los inocentes (Varela 2017: 123).

Está constatado que la entrada en vigor en 2007 de la Ley de Igualdad en España no ha dado resultados estelares (Ballesteros 2016: 593). Es más, tras la crisis financiera se están documentando retrocesos en la situación de la mujer fuera del mundo del arte.¹²⁴ Es vergonzoso que las instituciones públicas no cumplan con la legislación vigente, y sin ánimo alguno de excusarlas, tampoco es motivo de orgullo que esta ley no haya sido acompañada con un presupuesto ni con un sistema de seguimiento o dispositivos de tutela y evaluación. Esta ley en la práctica parece entenderse como si fuera un manual de buenas prácticas, cuyo cumplimiento es un objetivo deseado, algo voluntario que se hace de buena fe.

Paradójica situación, cuando el principio de igualdad registrado en la Constitución española es “el principio estructural más importante de todo el ordenamiento jurídico e impone exigencias a la actuación de todos los poderes públicos en todas las esferas”, informa la profesora de Derecho Constitucional, María Salvador (2008: 185). El principio de igualdad contiene un doble mandato, el de la igualdad formal (es decir, hombres y mujeres somos iguales ante la ley) y el mandato de la igualdad material, que impone objetivos concretos que se han de alcanzar para lograr una igualdad real y efectiva, teniendo en cuenta las desigualdades de partida que existen en la realidad.

María Pazos Morán es autora de un libro cuyo título lo dice todo: *Desiguales por ley. Las políticas públicas contra la igualdad de género* (2013). El contenido no se puede resumir en una cita, pero este párrafo ilumina lo esencial:

“Visto desde ahora, podemos decir que aquellas políticas patriarcales del pasado, por ser descaradamente coercitivas, eran más fáciles de detectar. Pero con el reconocimiento de la *igualdad formal* los mecanismos se hacen implícitos, se sofistican, se niega su existencia y, aún peor, conviven con declaraciones de intenciones en sentido contrario a los efectos reales de las políticas. Así, durante varias décadas nuestro entendimiento estuvo confundido por un deslumbrante binomio: la combinación de la llamada *igualdad formal* y las *políticas de acción positiva* daba como resultado la ilusión de que las políticas públicas, además de no causar desigualdades, hacían todo lo posible por corregir las existentes. [...] El gran salto adelante del *mainstreaming* consistió, pues, en salir del reducido marco de

¹²⁴ Véase por ejemplo Conde y Marra (2016) o Alberdi (2011: 275).

las llamadas políticas de igualdad (marginales en cuanto a su ámbito de actuación y en cuanto a su presupuesto) para dirigir la vista hacia la *corriente principal* y descubrir que esta (el grueso de las políticas públicas) solo había cambiado su fachada" (Pazos Morán 2013: 33).

Aunque estudios de antropología conocen sociedades cazadoras-recolectoras, del pasado y del presente, en las que no hay desigualdad entre sexos, la plena igualdad no se ha alcanzado en las sociedades llamadas "evolucionadas" de nuestro entorno. "Incluso en las más teóricamente igualitarias, sigue habiendo un desfase entre la igualdad legal o teórica y la igualdad real así como una generalizada oposición o barrera contra la equidad, entendida ésta como justicia con el género", dice Fernández Villanueva (2010: 94). Este punto se confirma a nivel mundial y no solo en la esfera del arte.

"para la mayoría de las mujeres del mundo los derechos que existen sobre el papel no se traducen en igualdad y justicia. [...] en los países ricos y pobres por igual, las instituciones de justicia –la policía, los tribunales y el sistema judicial– no son favorables a las mujeres. A pesar de existir garantías legales y constitucionales, las lagunas en los marcos legislativos, el mal cumplimiento y las serias fallas en la implementación significan que esas garantías tienen poco impacto sobre el vivir cotidiano de las mujeres" (Alberdi 2011: 274).

Un factor que sin duda contribuye a la falta de impulsos para remediar desigualdades estadísticamente verificadas es la percepción de que el techo de cristal no existe, o al menos no en modo grave. Sin embargo, hay una brecha entre una "situación de flagrante desigualdad" y el desconocimiento de su gravedad (Matus y Gallego 2015: 616). Un interesante estudio sobre la percepción de la existencia de un techo de cristal en las universidades arroja luz sobre aspectos que merecen comentarse. La investigación de Matus y Gallego (2015) revisa la bibliografía internacional y procede a la realización de encuestas en el territorio nacional, concluyendo que la *percepción generalizada es que hay menos desigualdad* profesional entre hombres y mujeres de la que realmente hay, es decir, académicos de ambos sexos están engañados sobre el entorno profesional, creyéndolo más equitativo de lo es. Incluso las mujeres encuestadas infravaloran la gravedad de la desigualdad real, aunque tanto la investigación de campo como la bibliografía que analizan los autores apuntan a que son los hombres quienes tienen "una menor percepción del problema" (Matus y Gallego 2015: 622).

Suponiendo que los resultados sean extrapolables a la población en general, estaríamos ante un tácito consenso según el cual la sociedad no reconoce que las

mujeres puedan tener menos oportunidades profesionales. Sin un reconocimiento del problema, no puede haber una concienciación de que hay una situación de desequilibrio injusto que urge solventar. Como se ha dicho desde la introducción, este trabajo está motivado por la necesidad de que se tenga conocimiento de la desigualdad real en el Museo Reina Sofía.

Rocío de la Villa (2013a: 247) considera que en España ha habido tal desconocimiento sobre el movimiento feminista, que a finales del siglo XX ni se consideraba necesario, ni se tenía consciencia de la complejidad y pluralidad de esta rica tradición intelectual, y ni siquiera se distinguía “la diferencia entre igualdad jurídica e igualdad efectiva”. No debe ser fácil de comprender cuando una experta en Derecho dice que “la desigualdad de la mujer en el momento actual es incomprensible” (Culebras 2016: 166). Es paradójico que la Ley de Igualdad española se promociona como una de las más avanzadas del mundo, cuando la realidad no refleja una igualdad generalizada.

El Museo Reina Sofía no tiene un plan de actuación para reducir la desigualdad de género en su programación. Es más, los “tratamientos diferenciados” contemplados por ley para corregir la desigualdad son rechazados por el actual director, Manuel Borja-Villel, a cuyo parecer las cuotas de género son “reaccionarias” (Sánchez Balmisa 2010: 21; Lafont 2011).¹²⁵ El director no especifica de qué modo cree que puede ser reaccionario dar la misma atención a hombres y mujeres, pero basta comprobar los números de artistas y exposiciones para ver que el Reina Sofía no está trabajando activamente para “anular las diferencias”, uno de los objetivos marcados en la propia misión del museo.

Jacobsen (2014: 10) estudia las misiones de los museos, sugiriendo que estas instituciones deben enfrentarse con humildad a lo que sus comunidades necesitan, deben responder a cambios sociales también en su forma de evaluarse, y de redactar su misión. En la misión del Museo Reina Sofía proliferan vagas frases como por ejemplo: “La exigencia de inventar otros modelos es imperiosa. La generación de un nuevo modelo cultural debe ir acompañada de cambios institucionales”.¹²⁶ ¿A qué cambios se refiere? No es fácil de determinar. No ha cambiado mucho la desproporción de artistas por sexo entre el año 2000 y el 2016, como hemos

¹²⁵ Este trabajo no quiere demonizar al museo ni a su personal, sino aportar una visión crítica no reductiva, por lo que en aras de esa transparencia, aquí es pertinente señalar que según otras fuentes Borja-Villel ha rechazado el uso de cuotas también para la inclusión de artistas españoles en el museo, es decir, que para él el sistema de cuotas como vía de reparación no está relacionada exclusivamente con una cuestión de género; simplemente le parece “penoso” trabajar con parámetros estadísticos (Doctor 2015).

¹²⁶ Texto íntegro disponible en: www.museoreinasofia.es/museo/mision. El artista Daniel García Andújar ha recontextualizado algunas de estas frases en un proyecto artístico que aparece en la misma web del museo, cuando se hace una búsqueda que resulta en una “página no encontrada” (Andújar 2016).

comprobado. En realidad, los cambios más significativos del museo en los últimos años han sido la ampliación arquitectónica y las reconfiguraciones en la disposición de la colección permanente del museo, nada que haya tenido como consecuencia una reducción de la desigualdad de género.

El Ministerio de Cultura hizo su propia investigación y autoevaluación del impacto de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura tras sus cuatro primeros años de funcionamiento. Margarita Borja (2011) resume el balance:

“Hoy, cuatro años después, sostenidas por el amparo de la Ley, a la hora de aspirar de forma meritatoria, competitiva y cooptativa a las posibilidades que brindan las políticas públicas, advertimos demasiados núcleos de resistencia al cambio fuertemente asentado en ámbitos clave en el proceso administrativo de toma de decisiones. En ellos se practica la displicencia tácita y la desinformación, respecto de lo que un proyecto de igualdad implica. Nos mantenemos expectantes, así pues, ante un preocupante atraso en los relojes de la aplicación normativa. Algunos frenos ocultos se están accionando de manera generalmente inadvertida durante el proceso de avance. Se actúa de espaldas al mandato legislativo. O de manera precaria y esporádica.” (Borja 2011: 20).

Lo que queda reflejado en este estudio hasta este punto nos obliga a pensar que ni las instituciones ni el sistema gubernamental en su conjunto están trabajando realmente para abrir camino para la igualdad efectiva de las mujeres. Un ejemplo es el plan de museos de Cataluña elaborado con vistas al 2030, que no contiene ninguna referencia a la inclusión social o paridad de género en la representación en las exposiciones de los diversos museos. La única mención de la desigualdad se refiere a la desigualdad social en términos económicos: el aumento del empobrecimiento de algunos sectores de la población por causa de la crisis se vincula con un menor acceso a la cultura, empobrecimiento cultural que los museos deben combatir (Departament de Cultura 2017: 69).

Por su parte, los medios de comunicación se han hecho eco de la decepcionante situación de desigualdad en el Museo Reina Sofía, y hay artistas mujeres que han compartido su pesar (Vicente 2015; Riaño 2018). Con la preocupación de que la fachada del marco jurídico sea un sofisma más que una garantía de igualdad, nuestro trabajo no puede hacer menos que preguntar al Museo Reina Sofía, como ya han hecho organizaciones como MAV, que explique porqué no está enfrentándose con su androcentrismo y se pone a trabajar firmemente para convertirse en un museo igualitario.

◆ 7.2.1. ACABAR CON EL DESCONOCIMIENTO DE LAS ARTISTAS MUJERES. LA RESPONSABILIDAD DE LOS MUSEOS DE FOMENTAR LA INVESTIGACIÓN

“Entre las carencias que arrastramos, faltan investigaciones y estudios suficientes. Aquellos de los que ya disponemos no dejan lugar a dudas, son de una contundencia esclarecedora. La igualdad no llega sola, no es cuestión de tiempo, sino de voluntad y acierto para remover el sistema. Las prácticas inerciales de mentalidad inmovilista practicadas por quienes sin necesidad de declararlo, ponen piedras en el camino, provocan accidentes y retrocesos.” (Borja 2011: 23).

Hemos constatado una escasez de artistas mujeres en el Museo Reina Sofía, y eso contribuye a que se conozcan poco, e incluso señala que quizás los mismos profesionales del museo desconocen la producción de artistas mujeres. Imaginemos que es cierto lo que se nos ha venido contado, por las ausencias en los libros y las clases de historia del arte, y que efectivamente hubo menos artistas mujeres que hombres. Aun así las hubo, el problema está en que no se conocen, incide Lourdes Méndez (2016b: 82).

En el mundo del arte, las investigaciones posibilitan dar valor a quienes no tuvieron merecido reconocimiento en su momento y recuperar artistas que cayeron en el olvido. Recordemos el caso de la tardía puesta en valor de Elena Asins por el Museo Reina Sofía.

Veamos algunos ejemplos de otros artistas olvidados o poco valorados que posteriormente han recobrado fuerza en las narrativas artísticas. En 2005, el Museo Reina Sofía expone a Jorge Oteiza, figura no olvidada, pero poco mostrada: “sin duda, uno de los creadores vascos más relevantes del siglo XX, sin embargo su obra se ha expuesto sólo en contadas ocasiones”.¹²⁷

El mismo año se expone una individual a Germán Cueto, escultor mexicano cuyo olvido, dice el folleto, “resulta difícil explicar”,¹²⁸ pero cuyo rescate histórico se atribuye a generaciones más jóvenes.

Otro ejemplo aparece en el folleto de Francesco Lo Savio (2009), que racionaliza las décadas de oscuridad en las que permaneció su obra: “debido a su prematura muerte a los 28 años, pero también por la difícil clasificación de un trabajo cuya radicalidad

¹²⁷ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/oteiza-mito-modernidad>.

¹²⁸ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/german-cueto>.

no fue entendida en su época. Hoy está considerado como uno de los precursores más importantes del minimalismo americano y del arte conceptual en Europa”.¹²⁹

Sucede algo parecido con María Blanchard, expuesta en solitario en 2012. Su primo, el apenas mencionado Germán Cueto, tuvo ese honor en 2005. Curioso que Germán Cueto se haya tardado siete años menos en “desolvidar”, que su prima, quien sin embargo había tenido el dudoso honor de protagonizar un escándalo mediático en España. María Blanchard participó en una notoria exposición en 1915 –radical por incluir obra de una mujer– tras la cual la artista quedó relegada en España. La monográfica de Blanchard, nos dice triunfante el primer párrafo en la web del Museo Reina Sofía, “reivindica la trayectoria artística y personal de esta pintora, participe excepcional y personal de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX”.¹³⁰

Y según el folleto, el museo está al corriente de investigaciones recientes sobre la artista:

“Gracias a nuevos estudios, la figura de Blanchard emerge como una artista fundamental, con una carrera coherente y en sintonía con su tiempo, y como una de las pioneras de una generación de mujeres ligadas a la vanguardia. A pesar de las hostilidades y exclusiones que tuvo que superar en un contexto dominado por hombres, y con una deformidad física de nacimiento, logró insertarse en el efervescente ambiente de Montparnasse y ser reconocida”.

No se informa de la procedencia de los “nuevos estudios” que han servido para rescatar a Blanchard y exponerla –con menos celeridad que su primo– pero en declaraciones posteriores, Manuel Borja-Villel afirma que los museos tienen la responsabilidad de investigar: “Nuestra función, como museo, es investigar, generar discursos, redes, promover la circulación de ideas, y eso creo que lo estamos haciendo a varios niveles. El ámbito de investigación del Reina Sofía abarca un espectro cronológico muy amplio, que va desde las primeras vanguardias hasta la actualidad” (Doctor 2015).¹³¹ Los frutos de esas investigaciones, esperamos, llevarán a más rescates de artistas mujeres olvidadas.

Un último ejemplo de recuperación histórica ocurre en 2015. España descubre a la artista Ree Morton gracias a la individual en el Reina Sofía, *Sé un lugar, sitúa una imagen, imagina un poema*, una de las escasas retrospectivas que se le han hecho,

¹²⁹ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/francesco-savio>.

¹³⁰ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/maria-blanchard>.

¹³¹ En su etapa precedente como director del MACBA, Borja-Villel lideró los Programas Públicos junto con el comisario Jorge Ribalta, en la que se realizaba primero una labor prospectiva sobre un problema antes de materializarlo en una exposición. Yaiza Hernández valoraba especialmente esta fórmula y las exposiciones muy buenas, según ella, que salieron de esos proyectos de investigación. (Castañeda 2017: 45). El tema de la investigación en museos lo retomaremos más adelante.

precedida por las dos internacionales hechas en 1980 y 2008. Con esta muestra de Morton, el museo aspira a “marcar un nuevo hito en el estudio de su obra y consolidar las investigaciones que se han realizado hasta ahora”.¹³²

En la década de 1980, mientras Lucy Lippard escribía su libro *Mixed Blessings: New Art in Multicultural America*, un comisario de museo preguntó a la autora dónde encontraba a tantos artistas, artistas “diversos” se entiende, no-blancos. (Reilly 2018: 10). Si los comisarios de museos no saben dónde encontrar artistas, nos encontramos con un grave problema de conocimiento, y de lo que podemos esperar encontrar en los museos: arte hegemónico fácilmente ‘encontrable’.

Maura Reilly dice que en los museos *mainstream*, los visitantes deben esforzarse activamente por encontrar arte que no sea obra de un hombre blanco, e insiste que el mundo del arte sigue excluyendo al ‘otro’, y que esta discriminación permea el sistema entero, desde las galerías a los precios de las subastas, a pesar del activismo y teorización poscolonial, anti-racista, feminista y queer que se viene haciendo desde hace décadas (Reilly 2018: 17).

Si bien es poco justificable para excluir a las artistas mujeres de los museos, el problema del desconocimiento de su producción es fundamental. El desconocimiento no absuelve a los museos de actuar de manera excluyente, pero sí es una barrera que dificulta el camino a la integración. Aunque es lamentable pensar que los responsables de crear exposiciones públicas pueden tener poca o ninguna formación en temas de género e inclusión social, y que no cuestionen sus propios parámetros, es evidente que el aprendizaje y la investigación son tareas inacabables, independientemente del nivel de expertizaje de cada individuo.

Para poner remedio al problema que supone el desconocimiento sobre artistas mujeres, están creándose en el presente siglo considerables iniciativas como bancos de datos de acceso abierto, en distintos países, con el objetivo altruista de facilitar la labor de comisarios y responsables de museos que no conozcan a suficientes artistas. La divulgación de información sobre artistas o exposiciones feministas permite ampliar las opciones de quienes planean nuevas exposiciones.

Por ejemplo, *Feminist Art Observatory* es una base de datos que existe en internet desde 1996 (KT Press, s.f.). Este observatorio recolecta investigaciones feministas sobre artistas mujeres contemporáneas (post-1970), anunciando que la información se pone a disposición de cualquier persona que desee explorar la relación del feminismo con el arte contemporáneo. Los cerca de 5000 recursos presentados

¹³² <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/lugar-situa-imagen-imagina-poema>.

tienen un enfoque internacional, y se actualizan periódicamente. Vinculada a la publicación académica *n.paradoxa international feminist art journal*, además de esta base de datos, se puede descargar una extensa bibliografía de catálogos de exposiciones feministas, compilada por Katy Deepwell y con actualizaciones por lo menos hasta el 2015.¹³³

En Francia en 2004 se creó Musea, otro instrumento educativo virtual y gratuito, sito que busca “deconstruir las representaciones estereotipadas de lo masculino y lo femenino”.¹³⁴

Entre 2008 y 2012 el National Museum of Women in the Arts de Washington, D.C., Estados Unidos, creó un archivo de 18.000 artistas mujeres: “CLARA database of women artists”,¹³⁵ que sigue accesible pero ya no se actualiza.

En España, desde octubre 2011, la asociación MAV permite consultar en su página web un listado histórico de exposiciones de artistas mujeres o de exposiciones con tema de género.¹³⁶

Las bases de datos son un primer paso, pero las investigaciones deben profundizar en la producción de cada artista. Para esto, el catálogo razonado de la obra de un artista es un instrumento de trabajo valiosísimo. El catálogo razonado no sólo permite comprender plenamente la producción de un creador: es una herramienta básica para localizar obras perdidas y para identificar las falsas, obstaculizando los posibles fraudes futuros.

Lamentablemente, su producción es tan costosa que se encargan raras veces, y es muy difícil que se hagan para artistas “de segunda” (sabiendo que esa etiqueta se ha puesto mucho más a las artistas mujeres que a los hombres). Algunos catálogos razonados requieren no ya de años, sino décadas enteras de trabajo de investigación para ser completados (Vozmediano 2018). Dice la periodista: “Son síntomas de la aceleración que está experimentando un ámbito editorial que es absolutamente fundamental para la historia del arte y para el mercado: la catalogación sistemática y comentada de la totalidad de la producción de los artistas más destacados.

Durante décadas, solo se hicieron en España catálogos razonados de artistas de siglos pasados —y no suficientes— pero a medida que se animaba la venta de determinados artistas de las vanguardias y de mediados del XX y, en consecuencia,

¹³³ “List of exhibition catalogues of feminist art and contemporary women artists (post-1970)”, descargable en <http://www.ktpress.co.uk/feminist-art-exhibitions.asp>.

¹³⁴ <http://musea.univ-angers.fr/musea>.

¹³⁵ <http://clara.nmwa.org/index.php?g=search&action=home>.

¹³⁶ MAV, 2009, “Exposiciones”, *mav.org*, 11 octubre, <https://mav.org.es/exposiciones/>.

empezaban a circular falsificaciones y a generarse inseguridades, se hizo perentorio abordar la ardua y costosa labor de delimitar los *corpus* canónicos de cada uno de ellos. Para mayor veracidad, hay que procurar iniciar la redacción de los catálogos razonados cuando el artista está en vida o, cuando esto no es posible, con la contribución de familiares o colaboradores cercanos que puedan ayudar a autenticar, a datar y a contextualizar las obras.

8

ESTRATEGIAS DE INCLUSIÓN: PROPUESTAS y EJEMPLOS

- 8.1. Estrategias para incorporar más artistas mujeres en el sistema del arte
 - 8.1.2. Observatorio de estrategias utilizadas en otros museos
- 8.2. Casos de estudio
 - 8.2.1. Discriminación positiva:
elles@centrepompidou y *The Second Museum of Our Wishes*
 - 8.2.2. Cambiar las narrativas:
acciones de reescritura para incorporar perspectivas de género

“El sistema del arte en España está soportado por legiones de mujeres bajo el mandato de criterios y actuaciones masculinizados, aun cuando generalmente se consideran neutros y al dictado de la excelencia artística. Sin embargo, el desperdicio de talento, la estrechez de un sistema que cierra la entrada, excluye la apertura a otras estrategias y sinergias y priva a la sociedad en su conjunto de imágenes, eventos, interpretaciones y debates que compartir, evidencian que la erradicación de la discriminación sexista es un problema básico y principal en la política artística y cultural en nuestro país, que deberíamos protagonizar todos los ciudadanos. Que los cambios no se producen solos ni como mera consecuencia de inercias, y que las involuciones son frecuentes, sobre todo en la historia de las diferencias consideradas minoritarias por quienes detentan las hegemonías, está inscrito en la historia de las mujeres y sigue latiendo”... (Villa 2012: 12-13).

◆ 8.1. ESTRATEGIAS PARA INCORPORAR MÁS ARTISTAS MUJERES EN EL SISTEMA DEL ARTE

Tras la crisis financiera del 2008, la artista Andrea Fraser, conocida por su práctica de crítica institucional (y nunca incluida en una exposición en el Museo Reina Sofía), dejó de hacer arte para dedicar su tiempo a investigar la relación entre el mundo del arte, sus mercados, instituciones y patrocinadores, y el funcionamiento económico internacional (Robinson 2015: 48). En 2012 la artista fue invitada a participar en la Bienal de Arte Americano del Whitney. En lugar de crear una obra-objeto o de hacer una performance, Andrea Fraser escribió un artículo sobre los retos sociales puestos en evidencia por el movimiento Occupy, en el que demostraba que en tiempos de crisis los compradores de arte se benefician económicamente, mientras que la vida diaria de artistas y de la población en general se hace más precaria y difícil.

Andrea Fraser cuestiona el impacto social que puede tener el arte en estas circunstancias. Esta anécdota da esperanzas de que algunos agentes implicados en el mundo del arte no se desentienden de la realidad social, y que trabajan con coherencia e integridad.

Si este ejemplo inspira al museo a hacer autocritica, podría empezar usando el pequeño truco propuesto por el psicoterapeuta Luis Bonino (2004) a los varones para que detecten si entre sus propios comportamientos de pareja hay micromachismos. Simplemente deben preguntarse “¿lo que vale para mí, vale para ella?” Si la respuesta es no, tiene que admitir que están generando desigualdad. Trasladada al museo, la pregunta a la dirección sería ¿lo que vale para las artistas mujeres, vale para los artistas hombres? Una contestación afirmativa implica que el museo no tendrá dificultad alguna en invertir los porcentajes de representación de género.

Los museos que trabajan con integridad por la igualdad de género pueden hacerlo por distintos caminos. El primer paso, como ya dijimos, es solventar el problema del desconocimiento de artistas mujeres. Seguidamente, comentamos algunas estrategias para poner en valor a las artistas.

◆ 8.1.2. OBSERVATORIO DE ESTRATEGIAS UTILIZADAS EN OTROS MUSEOS

Ya con acceso a información sobre artistas mujeres, los museos estarían en grado de integrarlas en sus salas. ¿Cómo hacerlo?

Katy Deepwell (2006), editora de la revista científica de arte feminista *n.paradoxa*, ha estudiado el desarrollo de las estrategias y prácticas curatoriales feministas desde 1970, principalmente en Europa y Estados Unidos aunque incluye algún caso de Asia. La aportación teórica de Deepwell no se detiene en la exclusión o marginación histórica de artistas mujeres, ya que esto es un hecho constatado que da por incuestionable, sino que recalca la importancia de una historia del arte feminista. Dada la ausencia de mujeres en la historia del arte convencional, Deepwell ofrece tres estrategias para reformularla tanto en la teoría como en la práctica.

◆ La primera estrategia que propone Katy Deepwell (2006) es la que se usó en la organización de las primeras exposiciones feministas, que eran resúmenes cronológicos del trabajo de artistas mujeres. Deepwell pone dos ejemplos: las exposiciones *Women Artists, 1550–1950*, comisariada en 1976 por Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris en el museo regional de Los Ángeles, Estados Unidos, y *Kunstlerinnen International, 1877–1977: Frauen in der Kunst*, organizada en 1977 en el palacio de Charlottenberg en Berlín, Alemania. Aunque operaron con distintos

criterios y temporalidades, ambas exposiciones comparten un objetivo radical: corregir el sesgo masculino de la historia del arte, responsable de la falta de reconocimiento dado a estas artistas.

El enfoque reformista de estas dos muestras ha ayudado a repensar tanto las prácticas curatoriales como la historia del arte, gracias a que insertan a las artistas en la narrativa convencional de la historia del arte. Desde el punto de vista teórico, estas exposiciones han servido para encontrar artistas mujeres y devolverlas a las esferas de exposición,¹³⁷ investigación y publicación. A posteriori, Estrella de Diego (2009: 13), que había hecho un similar esfuerzo por “encontrar lo borrado” para su tesis doctoral sobre artistas mujeres del siglo XIX, calificaba esta fórmula de rudimentaria, aunque necesaria. Y es que desde entonces se han incorporado otras herramientas a la historiografía del arte feminista.

Las dos exposiciones citadas por Deepwell sirvieron para probar otras herramientas de estudio, como por ejemplo la necesidad de involucrar en la narrativa aspectos biográficos para contextualizar las condiciones de vida y los obstáculos que dificultaron el progreso profesional de las artistas, así como para dar a entender mejor sus logros. Como contrapartida, una consecuencia de hacer esto ocurrió a partir de los años ochenta, cuando se promovió una versión de “grandes artistas mujeres” como suplemento a la historia del arte (Deepwell 2006: 70). La autora no esconde el problema de este método: da valor a los éxitos conseguidos con mucha dificultad por mujeres como Frida Kahlo o Georgia O’Keefe, mientras que las vidas turbulentas de artistas como Van Gogh o Picasso no alteran la consideración de sus obras como grandes contribuciones al “arte” en sí mismas. Esto genera una historia del arte ambivalente para las artistas mujeres, que no se conciben como artistas sin más, sino que se perciben como aisladas de otras mujeres y de la historia del arte.

◆ Para combatir esta ambivalencia, Deepwell desglosa una segunda estrategia curatorial: analizar el trabajo de las mujeres en un marco histórico y social. Es una estrategia aplicada por Griselda Pollock, quien criticó el enfoque exclusivamente biográfico usado en la exposición de 1976 *Women Artists, 1550–1950* porque no explicaba la marginación de la producción cultural de las mujeres, en el entorno de su época. De ahí que Pollock aboga por hacer una historia social del arte, informada por teorías marxistas y feministas. Esta propuesta ha dado fruto en investigaciones feministas que sacan a la luz el condicionante de género. Sería el caso de la crítica a la figura del artista “genio”. Durante la industrialización en el siglo XIX, aparece el mito

¹³⁷ Las artistas expuestas eran poco conocidas en comparación con muchos artistas hombres, pero no salen de la nada. Para organizar ambas exposiciones, las obras de estas mujeres se buscaron en los sótanos y las zonas más inalcanzables de almacenes de museos y de colecciones privadas.

del artista genio, antítesis del trabajo asalariado y de la moral burguesa. Esta construcción de la figura genial del artista contribuyó a mantener alto el privilegio dado al trabajo de los hombres, y bajo el reconocimiento de las labores de las mujeres, añadido a lo cual los hombres eran además quienes gozaban de enseñanzas académicas. Es por esto que esta estrategia de comisariado feminista implica un rechazo del canon y una crítica de los espacios instituciones que dan autoridad al canon, ya que ni uno ni otros han dado valor a la producción de las mujeres, como tampoco lo ha hecho la historia del arte. Deepwell incide en una idea que repetirán otros autores: las artistas mujeres han tenido una existencia física pero no teórica, no se han inscrito en la historia del arte anterior a 1980. A partir de esta década, la historia del arte empieza tener en cuenta especificidades históricas en sus análisis y a considerar una perspectiva feminista.

◆ Una tercera estrategia feminista se desarrolla en la década siguiente. No intenta corregir el canon o suplirlo con artistas mujeres, sino identificar un corpus de prácticas artísticas que no encajaban en anteriores narrativas históricas, y que por tanto nunca formaron parte del canon. La estrategia se usó en 1996 en la exposición *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art In, Of, and From the Feminine* (*Dentro de lo visible: una travesía elíptica por el arte del siglo XX en, de y desde lo femenino*), comisariada por Catherine de Zegher, esta exposición viajó del Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) de Boston a otras sedes de arte en Estados Unidos, Europa y Australia. Esta estrategia ofrece una alternativa a las dos anteriores. Aquí se trataría de crear un canon nuevo o paralelo al dominante, es decir, no busca modos de incluir en el canon dominante la obra de artistas mujeres relegadas, sino que subvierte nociones preconcebidas de lo que es arte y de la función del museo.

Estas tres estrategias descritas por Katy Deepwell se pueden usar de manera individual o conjunta en la reescritura de la historia del arte, ya que las prácticas curatoriales feministas deben buscar un equilibrio entre dar visibilidad a las artistas (enfaticando sus diferencias respecto a la cultura dominante) y abrir polémica (entendida como crítica constructiva).

Este equilibrio es de especial importancia en la organización de exposiciones colectivas de artistas mujeres, que corren el riesgo de ser criticadas por mostrar que el arte de las mujeres es una excepción a la norma. Por ello, estas exposiciones deben mostrar artistas mujeres que contribuyen al desarrollo del arte, pero al mismo tiempo deben ser exposiciones no normativas, con planteamientos feministas que dejan clara la contribución de las creadoras a la cultura en su conjunto (Deepwell 2006: 79). Para muchas comisarias sigue siendo esencial tomar una decisión acertada que

medie entre integrar a más mujeres en el sistema del arte –sistema artificioso en opinión de Lucy Lippard— y una segregación temporal de las artistas mujeres que las haga visibles por el valor de sus propias aportaciones al arte.

Deepwell ha citado exposiciones internacionales. De forma parecida, observando exposiciones realizadas en museos y centros de arte españoles, Olga Fernández López (2013: 112) cree que la mayor parte de ellos han realizado alguna acción simbólica sobre la infrarrepresentación de artistas mujeres. Las acciones que ha encontrado las sitúa en tres estrategias: (1) exposiciones temáticas sobre género e identidad, (2) exposiciones de obras de mujeres pertenecientes a la colección, y (3) integrar obras de artistas mujeres en un nuevo canon de carácter postmoderno.

Nuestro estudio sobre el Museo Reina Sofía no contempla la primera estrategia (temáticas sobre identidad de género), sencillamente porque en el periodo que observamos no hay ninguna exposición específica,¹³⁸ y entre las muestras individuales, solo hay una que se aproxima al tema: la retrospectiva de Pepe Espaliú (2003), porque muchas de sus piezas hacen referencia explícita a la conocida orientación sexual del artista seropositivo. La exposición de Zoe Leonard (2008), que ya ha merecido nuestra consideración, no puso el tema de género en un primer plano.

La segunda estrategia comentada por Olga Fernández (2013) propone la exposición de obras de autoría femenina de la colección permanente, colección que no es parte de nuestro campo de estudio. En todo caso, las exposiciones temporales creadas en el Museo Reina Sofía a partir de obras de la colección no abordan temas de género ni promueven a artistas mujeres:

¹³⁸ No está considerada por el Museo Reina Sofía como una exposición, sino como una ‘actividad’, por lo que no queda recogida en nuestro listado, pero es importante mencionar el proyecto *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Realizado por el Departamento de Audiovisuales en 2005, fue comisariado por Berta Sichel y Virginia Villaplana, tras una investigación de dos años. *Cárcel de amor*, sobre el tema de la violencia machista, fue un programa de cine y vídeo, un proyecto web, performance, conferencias y talleres, para el que se publicó un catálogo (Sichel 2005). La programación contó con la participación de Remedios Zafra (Actividades MNCARS 2005). Entre 25 artistas, una reseña informativa destacó a Tracey Moffatt, Elija-Liisa Ahtila, Beth Moisés, Valie Export, Cecilia Barriga, Paul McCarthy y Mike Kelley, Sadie Benning, Teresa Serrano, Ursula Biermann, Sabine Massanet, María Ruido, Terry Berkowitz y Angélica Liddell (Exit Express 2005). Véase también: ACVG (2010).

La visión impura. Fondos de la colección permanente (2006),
Espacios para habitar. Fondos de la colección permanente (2007),
Percepciones. Itinerario selectivo (fotografía, 2007),
Jano. La doble cara de la fotografía (fotografía, 2007),
El retorno de lo imaginario. Realismos entre XIX y XXI (Tributo a Juan Antonio Ramírez) (2010),
Una conferencia comisariada. Sobre el futuro de la fuerza colectiva dentro del archivo (2010),
Mínima resistencia. Entre el tardomodernismo y la globalización: prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90 (2013),
Ficciones y territorios. Arte para pensar la nueva razón del mundo (2016).¹³⁹

Queda pues, entre las tres propuestas, una tercera estrategia: la de integrar obras de artistas mujeres en un nuevo canon. Se puede entender como un solapamiento de las estrategias dos y tres descritas por Deepwell, ya que la propia Fernández no la entiende como unidireccional, y ve algunos problemas en la aplicación. La autora desglosa con ejemplos las variantes que ofrece esta opción:

"En las presentaciones de la colección del MACBA bajo la dirección de Manolo Borja-Villel, el feminismo se presentaba como uno más de los discursos que han cuestionado la historia del arte modernista y como tal formando parte del nuevo canon. Esta perspectiva ha sido ampliada en su etapa en el MNCARS, donde las prácticas feministas se organizan en un ámbito específico (La revolución feminista) en la presentación de la colección titulada *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*. En esta nueva presentación cabe preguntarse si es efectiva la pluralidad de relatos, o si se trata más bien de una versión expandida y omnicomprendensiva que todavía tiene como punto de referencia el relato moderno y que está sometida a una fuerte dimensión histórica. Llama la atención que en el resto de la presentación no haya prácticamente mujeres, ni tampoco en la presentación de la etapa de posguerra. Cabe preguntarse qué consecuencias tiene mantener a las mujeres fuera del relato general o introducirlas solo de forma encasillada" (Fernández López 2013: 112-113).

¹³⁹ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/vision-impura-fondos-coleccion-permanente>;
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/espacios-habitar-fondos-coleccion-permanente>;
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/percepciones-itinerario-selectivo>;
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jano-doble-cara-fotografia-fondos-coleccion-permanente>;
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/retorno-imaginario-realismos-entre-xix-xxi>;
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/conferencia-comisariada-sobre-futuro-fuerza-colectiva-dentro-archivo>;
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/minima-resistencia>;
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ficciones-territorios>.

Este resumen de estrategias feministas aplicadas nacional e internacionalmente ha ofrecido una visión general de los muchos modos que pueden usar los museos que, como el Reina Sofía, deben frenar el perseverante dominio masculino del arte que exponen. Para indagar más a fondo en estas estrategias y no quedarse en lo superficial, comentaremos unos casos concretos en detalle. Y dada la importancia que hemos dado a la Ley de Igualdad para mapear nuestra línea del tiempo, la usaremos también para crear un marco de referencia en este punto. La Ley de Igualdad, recordando el capítulo cuatro, persigue la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública.

Las acciones para mitigar la escasa representación de artistas mujeres pueden ser, por un lado medidas para aumentar en número la parte infrarrepresentada, y por otro lado, medidas para incorporar o ampliar las lecturas de género, porque con ellas se amplía el discurso artístico y se hace menos excluyente. Estos dos sistemas de actuación no son incompatibles entre sí, pueden coexistir y solaparse, entendiendo que no hay una receta única e infalible para articular el formato expositivo, ni para deslegitimar los relatos hegemónicos que han causado las exclusiones que nos ocupan.

Método 1: discriminación positiva

Por mero sentido común, se deduce que el primer método de acción para los museos con vocación de frenar la desigualdad, será el de dejar de infrarrepresentar a las artistas. Un informe sobre el mercado del arte occidental ve con buenos ojos que la brecha de género se aborde con iniciativas de discriminación positiva como las exposiciones temporales de obras de artistas mujeres (Art Price 2017). Por supuesto, no es incompatible utilizar cuotas de género además de realizar otras actuaciones como las revisiones feministas de lo que se muestra en las salas del museo. A nivel social, rebasando ya el institucional, podemos contemplar otras formas de dar visibilidad a los grupos minoritarios o invisibilizados, como por ejemplo, la creación de museos de mujeres o de otros grupos excluidos.

Método 2: cambiar las narrativas

El otro método que contemplamos implica una acción de reescritura, con la cual los museos desobedecen su sumisión al canon historiográfico y proponen nuevas y plurales historias del arte, más inclusivas. Entre éstas están, por ejemplo, las ordenaciones diversas de las líneas discursivas, o la 'recuperación' de artistas mujeres (o de prácticas o grupos minoritarios, etc.) olvidadas o invisibilizadas. A continuación exploramos estos dos métodos a través de casos recientes.

◆ 8.2. CASOS de ESTUDIO

Se contemplan dos ejemplos de discriminación positiva, y un caso de incorporación de perspectiva feminista en la visita del museo.

◆ 8.2.1. DISCRIMINACIÓN POSITIVA:

elles@centrepompidou y *The Second Museum of Our Wishes*

“A la luz de los datos que ha recabado el Ministerio de Cultura para el estudio de la situación, que motiva este texto, faltan innumerables planes y medidas de acción positiva para que la aplicación de la Ley de Igualdad surta efecto. Nuestra decisión será reclamarlas, exigir las una y otra vez por todos los medios al alcance.” (Borja 2011: 21).

PLANTAR UN BOSQUE EN EL DESIERTO: *elles@centrepompidou* (Francia)

En el país al norte de los Pirineos está el primer museo en aplicar múltiples perspectivas, dice Anna Maria Guasch (2008: 15), refiriéndose al Centro Pompidou, donde era tan importante la biblioteca como el gigantesco vestíbulo o las salas de exposiciones, demostrando que una institución podía ser particular sin ser “localista”. Con él cambiaron los públicos, atrayendo una audiencia más propia de la industria del turismo, siendo para Guasch, el referente más inmediato de museo postmoderno, por su democratización de la cultura y ruptura de las fronteras tradicionales entre arte elevado y cultura de masas. Y hablando de la diversidad en la cultura, diversos grupos, sindicatos y asociaciones francesas reivindicaron un cambio inmediato en las políticas públicas de gestión de la cultura desde la perspectiva de género, tras conocerse el balance de subrepresentación evidenciado por unos informes de 2006 y 2009 financiados por el Ministerio de Cultura de Francia (Ballesteros 2016: 585).

En Francia en 2011, las obras de artistas mujeres no llegaban siquiera a ser una cuarta parte de los Fondos Regionales de Arte Contemporáneo (Frac: *Fonds régionaux d'art contemporain*). Y de los aproximadamente cincuenta museos de mujeres que hay en el mundo, de los cuales veinte son europeos, ninguno está en Francia. Allí se empezó a proyectar un museo de mujeres en 2001, iniciativa que finalmente no llegó a materializarse.¹⁴⁰ Entre las críticas a la creación de museos de mujeres, se alega de

¹⁴⁰ Como consuelo, con las cenizas del proyecto para un museo de mujeres en Francia, se creó en 2004 el museo virtual Musea, que propone representaciones de lo masculino y lo femenino con un enfoque crítico, <http://musea.univ--angers.fr/>.

que un museo de arte de mujeres desincentivaría a otros museos de arte de equilibrar el sesgo de género en sus colecciones.

El Museo Nacional de Arte Moderno (MNAM), albergado en el Centro Pompidou, hizo el ejercicio de repensar su colección a partir de obras de mujeres. Su fórmula de inclusión de artistas mujeres se explorará tras introducir someramente el contexto francés.

La revolución francesa clausuró un sistema feudal y fue punto de partida para una mayor justicia social (Culebras 2016: 21). La República acometida a borrar diferencias de color, clase o género también dio origen a la historia de los museos en Francia. Como la igualdad entre las personas se daba por conquistada desde la revolución, el feminismo en Francia adolece de una falta de cohesión y los estudios de género nunca despegaron, informa Lorriaux (2015). En 1937, mucho antes de que Simone de Beauvoir publicase *El Segundo Sexo*, hubo una exposición en el museo del Jeu de Paume de París que colgó exclusivamente obra de artistas mujeres de varios países europeos, *Femmes artistes d'Europe*. España no participó por estar sumida en su guerra civil, aunque sí se expuso obra de María Blanchard. Lorriaux distingue entre exposiciones de mujeres y exposiciones feministas, y según ella la primera exposición en Francia sobre el tema de género fue *Au bazar du genre*, en Mucem, en 2013.¹⁴¹

El caso que nos interesa es una acción de discriminación positiva que tuvo lugar en 2009 en el homólogo parisino del Museo Reina Sofía. En 2009, el museo madrileño alcanzaba la cota de 90% de artistas hombres en exposiciones temporales, aberración inexcusable, no hace falta decirlo, que tiene lugar dos años después de tener la obligación legal de dar igualdad de oportunidades a las mujeres.

Todo lo contrario, la discriminación positiva a favor de las artistas, fundamenta el proyecto llamado *elles@centrepompidou, artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne*¹⁴² (en adelante, *Elles*). El tercer montaje temático de la colección permanente del MNAM ubicado en el colorido edificio parisino, por primera vez se dedicó en su totalidad a artistas mujeres. Tal decisión no tiene precedentes en la trayectoria del centro, cuya colección, una de las colecciones de arte moderno y contemporáneo más importantes del mundo, solo contaba con un 17,7% de obras realizadas por mujeres (Meisel 2012).

La comisaria general, Camille Morineau, tardó seis años en convencer al entonces director del museo, Alfred Pacquement, que una muestra completamente femenina

¹⁴¹ Recordamos que la exposición feminista *100%*, en España, tuvo lugar en 1993.

¹⁴² <https://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/impression/parcours/0001/les-pionnieres.html>.

era una buena idea. Ella misma inicialmente pensó en una exposición temporal, pero la propuesta de reordenar la colección del museo daba la posibilidad de repasar la historia del gusto en el coleccionismo, revisando los cincuenta años de creación de la colección del Pompidou (Reilly 2018: 88). Morineau explicó el gran potencial de *Elles*: permitía sacar de los almacenes obras que rotan poco, y era también una excelente oportunidad para reclamar la muy necesaria incorporación de más obras de mujeres a la colección permanente (Sundberg 2010).

En el Pompidou no se veía obra de artistas mujeres muy a menudo. Los montajes convencionales de colecciones contemporáneas en el museo apenas acogen un 13% de artistas mujeres, por lo que “no es inútil invertir la tendencia”, expone Nathalie Ernoult, que formó parte del equipo de comisariado (Ernoult y Gonnard 2009 : 190).¹⁴³ La comisaria Camille Morineau añade que *Elles* fue una propuesta particularmente revolucionaria en el contexto francés: “En Francia nadie cuenta el número de hombres y mujeres en cada exposición. Casi nadie se da cuenta de que a veces no hay mujeres” (Reilly 2018: 88).

Durante los años precedentes al estreno de *elles@centrepompidou*, el museo tuvo que realizar considerables adquisiciones y procurar donaciones. El 40% de las obras que se expusieron fueron ingresadas a la colección en los cinco años previos a la apertura (Reilly 2018: 88). “Ningún otro museo de arte hizo tal gesto”, celebró Griselda Pollock (2012a: 7), valorando la autocrítica que hizo el museo al admitir que no había coleccionado obras claves hechas por mujeres en la última mitad de siglo. El director del Pompidou, Alfred Pacquement, dijo que la lección principal que aprendió de *Elles* fue tener conciencia de la envergadura de los agujeros en la colección del museo, reflexión que “nos ha dado el pretexto para acentuar la política de adquisición hacia artistas que estaban poco o nulamente representados” [sic.], (Désanges 2010: 28).

Pacquement se refiere al proyecto *Elles* como una “expocolección”, término que se acuñó para distinguir el *modus operandi* de *Elles* del de una exposición temporal al uso para la que se hubiesen pedido obras en préstamo. El equipo de conservadores seleccionó de la colección del museo obras de 150 creadoras,¹⁴⁴ para ocupar los ocho mil metros cuadrados de la cuarta y quinta planta del museo: todas las salas de arte de los años setenta y posterior.

¹⁴³ Precisamos que Ernoult y Gonnard cuentan en un 13% el porcentaje habitual de obras de mujeres en exposición, mientras que este sería un 15% según Meisel (2012: 32).

¹⁴⁴ Al prorrogarse la duración de la exposición *Elles*, el balance final del número de artistas superó las doscientas (Reilly 2018: 88).

Detrás de las bambalinas, la realización de una exposición cien por cien femenina no gozó de unanimidad ni en el seno del museo ni entre las artistas expuestas (Meisel 2012: 32), pero el público acudió en masa. Dos millones de visitantes acudieron a ver esta selección de obras, todas de artistas mujeres.¹⁴⁵ El éxito superó las expectativas de la institución. Además del aumento de visitantes al museo, el proyecto incentivó nuevas donaciones, incluida *Untitled (Room 101)*, una escultura de gran tamaño de la reconocida artista británica Rachel Whiteread.

En principio, para esta rotación de la colección, se estableció una duración de un año, pero la gran acogida de *Elles* por parte del público motivó a alargar un año más la duración (27 mayo 2009 – 21 febrero 2011). Se expusieron en total 900 piezas, rotándolas a lo largo de los dos años. En ese arco de tiempo, se programaron cambios de obra en sincronía con las exposiciones temporales del museo, por ejemplo aprovechando la temporal de Pierre Soulages para evidenciar el olvido histórico de una informalista coetánea: Judit Reigl.

Morineau buscó pluralidad, para demostrar que no hay un arte femenino específico y así desmontar los prejuicios y las generalizaciones estéticas que estigmatizan el arte hecho por mujeres. La comisaria no planteaba una exposición feminista, aunque en aras de la mirada plural, no pudo renunciar a la inclusión de obras feministas. Una crítica publicada en prensa especializada hacía la observación de que el diseño expositivo, al poner en el inicio del recorrido a artistas feministas como Nikki de Saint Phalle, ORLAN o VALIE EXPORT, presentaba un discurso ideológicamente orientado desde el punto de partida (Meisel 2012: 32). El público visitante también encontraría en la entrada una serie de obras de Agnès Thurnhauer que son una acusación directa a la ausencia de las mujeres en la historia del arte.¹⁴⁶

Hubo crítica y controversia durante la organización de *Elles* y posteriormente en los medios. No podía faltar entre las objeciones la “trampa esencialista”: la postulación de que crear espacios de mujeres las reduce a un esencial femenino estático. Habría que reflexionar sobre las maneras en las que la expografía y la comunicación del museo han podido afectar la opinión de la crítica. Maura Reilly (2018: 90) ha precisado que ninguna de las cartelas puestas para *Elles*, mencionaba la palabra feminismo –que a título personal entendemos genera bastante rechazo en Francia– optando por hablar de una exposición que “mostraba la parte femenina”.

¹⁴⁵ <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ccBLAM/r7Gk7od>.

¹⁴⁶ Esta serie de Thurnhauer inventa a artistas mujeres cuyos nombres, a simple vista, son muy familiares, por ejemplo “Annie Warhol”.

Pero no todas las reseñas pusieron el grito en el cielo, como la crítica de Okwui Enwezor publicada en *Artforum*, que señalaba su apreciación por la iniciativa (Reilly 2018: 89). Las miradas lúcidas veían el problema de fondo. *Elles* fue descrita como una "Exposición valiente para los que ven en ella un mal necesario, patosa para los que ven en ella una *guetización* suplementaria. *Elles* tiene el mérito de suscitar la pregunta y el debate, no sobre la existencia o la solidaridad de las mujeres artistas, sino de las (mejores) condiciones de su visibilidad" (Meisel 2012: 32).

Desde su perspectiva dentro del equipo que organizó *Elles*, Ernoult (2013: 44) cuestiona si la invisibilidad del trabajo de las artistas, más que solventarse con "paridad mecánica" en las colecciones de arte, requiere un mayor reconocimiento institucional, dado el dominio masculino de las instituciones. Para ella, el proyecto *Elles* solo podrá considerarse un éxito si queda historizado como un evento puntual (Ernoult y Gonnard 2009 : 191). Si hubiera que repetir una medida como *Elles*, sería señal de que el museo ha fracasado a la hora de integrar artistas mujeres en la historia del arte. Como ejemplo de discriminación positiva total, *Elles* es todo un gesto político, gesto que la comisaria jefe, Morineau, espera no tener que hacer dentro de diez años, cuando imagina que el conocimiento de obra de artistas mujeres ya será igual al del conocimiento de artistas hombre.

Dicen que la historia se repite. En 1977, Anne Sutherland Harris y Linda Nochlin comisariaron la pionera exposición *Women Artists 1550-1950*, inaugurada en Los Angeles (Diego 1996: 348). Para justificar la decisión de seleccionar a las artistas por sexo, discriminación positiva al 100%, Harris usó un argumento parecidos a los de Ernoult, es decir, el binomio éxito y fracaso, donde el fracaso sería tener que repetir el proceso de privilegiar a artistas mujeres. No es un argumento blandido sobre exposiciones dominadas por artistas hombres, sin que su exceso se perciba como un fracaso.

Aunque solo sea por el interés del público, el modelo de *Elles* no ha sido un fracaso, y es un modelo que se ha repetido. Una exposición temporal organizada exclusivamente a partir de obra de artistas mujeres de la colección propia, tuvo lugar en el CAAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, en Sevilla) en 2010. Con el título *Nosotras*, se declaraba "la primera ocasión en que un museo o centro de arte español organiza su colección mediante el 100% de mujeres artistas", y la motivación para su ejecución fue "conscientemente política", piensa Fernández López (2013: 112).

A finales del 2012, el proyecto *Elles* se exportó al museo de arte de Seattle, Estados Unidos, museo que a su vez recreó el concepto, con idéntico éxito de público (Jones

2016: 12).¹⁴⁷ Por su parte, la comisaria jefe Camille Morineau dejó el Centro Pompidou para dirigir el espacio de arte contemporáneo La Monnaie, en París, donde recientemente organizó *Woman House*, otra exposición formulada desde la discriminación positiva (Moroz 2017). Como sucedió anteriormente con *Elles*, esta nueva exposición también fue acusada de poner a las mujeres en un gueto, críticas que Morineau cree que son producto de un país esencialista donde se piensa que agrupar a las personas las aleja de la igualdad.¹⁴⁸

Elles@centrepompidou fue un gesto radical de acción afirmativa que se propuso cambiar los esquemas de funcionamiento del museo, fortaleciendo la perspectiva feminista en su seno. Pero ¿qué pasó después? Una vez desmontado *Elles*, la colección del Pompidou se colgó con nueva ordenación en 2012, incluyendo solo un 10% de las obras eran de artistas mujeres, es decir, volviendo al punto de partida (Reilly 2018: 88). También a posteriori, se han hecho análisis sobre la comunicación del MNAM, observando en el catálogo de la exposición de *Elles*, como también hemos hecho en este trabajo con los catálogos del Museo Reina Sofía, actitudes misóginas por parte de la dirección del museo en el Pompidou. Amelia Jones (2016: 12) cree que la “ansiedad” del director Alfred Pacquement es evidente en el texto que él escribe para la introducción del catálogo. La autora indica las contradicciones en los planteamientos del director, y destaca las frases que indican su visión esencialista de lo “femenino”. En nuestro análisis de la comunicación del Museo Reina Sofía hemos observado actitudes parecidas, que creemos que deben combatirse con unas formas de gestión institucional más colaborativas, donde confluyan perspectivas diversas.

¹⁴⁷ El proyecto en Seattle Art Museum en 2012 se tituló *Singular Works by Seminal Women* (SAM 2012).

¹⁴⁸ La tendencia esencialista francesa comentada por Lorriaux se generaliza en titulares de prensa como el de LEQUEUX, Emmanuelle, “Le Centre Pompidou glorifie les femmes au risque de les placer dans un ghetto”, *Le Monde*, 28 mayo 2009. https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/05/28/le-centre-pompidou-glorifie-les-femmes-au-risque-de-les-placer-dans-un-ghetto_1199173_3246.html. Se suma a la postura esencialista Cristina Castellano, alegando que en la historia de las exposiciones se ha utilizado lo “femenino” para evocar la diferencia sexual. Opina que este es el caso de *elles@Pompidou*, primera vez un museo nacional invierte ingente tiempo y dinero en una exposición exclusivamente de obras de artistas mujeres (Castellano 2012: 122).

RIEGO POR GOTEÓ: *The Second Museum of Our Wishes* (Suecia)

La reputación de Suecia por la calidad de su educación y la escasa desigualdad de su sociedad es conocida, y se debe a que allí el debate sobre la igualdad de género mantenido por diversas instituciones involucró activamente a los hombres, dando mucha importancia a la baja paternal y en general al ejercicio de la paternidad (Trimiño 2010: 348). La reflexión sobre el equilibrio entre hombres y mujeres ha permeado. En la primera década del siglo actual, el museo de arte moderno de la capital de Suecia, creado en 1958, tenía consciencia de la infrarrepresentación de artistas mujeres en su colección, señal positiva de que hacía autocrítica.

La iniciativa del Moderna Museet de Estocolmo es anterior a *elles@centrepompidou* (o *Elles*) y surge por la constatación de notables agujeros en la colección permanente del museo sueco, carencias de obras de artistas mujeres que, como vimos, también afectaban a la prestigiosa colección del Pompidou aunque éste no las 'descubrió' en toda su gravedad hasta que la planificación de *Elles* ya estaba en marcha (Désanges 2010: 28).

En Suecia, durante los preparativos para la celebración del 50 aniversario del Moderna Museet en 2008, se vio la necesidad de realizar adquisiciones esenciales de obras modernas de artistas mujeres, proposición que el director Lars Nittve hizo pública en una carta al gobierno en 2006. El nombre dado a la petición, *The Second Museum of Our Wishes* (El segundo museo de nuestros deseos), remite al título de una exposición histórica, *The Museum of Our Wishes*, organizada en 1963-64 por los Amigos del Museo, y en la que se hizo un llamamiento al gobierno sueco para que proveyese fondos para nuevas adquisiciones. Junto con las obras expuestas en la exposición *El Museo de nuestros deseos*, había listas de obras deseadas todavía disponibles en el mercado. La llamada fue oída, y el Moderna Museet, recibió una sustancial cantidad para invertir en varias piezas significativas. El museo adquirió treinta y seis obras clave en su colección, todas de artistas hombre.

La llamada *segunda* parte del *museo de nuestros deseos* tuvo a bien corregir el 'error' histórico de pasar por alto la producción artística femenina, y se propuso enderezar la parte coja de la colección, la de sus inicios. Tanto el gobierno sueco como generosas donaciones privadas respondieron a *The Second Museum of Our Wishes* con una importante suma, con la que el museo amplió su patrimonio cultural incorporando veinticuatro obras de catorce artistas mujeres (Moderna Museet 2016).

Al contrario que *Elles*, el proyecto *The Second Museum of Our Wishes* no contemplaba realizar una exposición final, sino que las obras que iban entrando en la

colección se fueron integrando en las salas museales de la colección permanente. En opinión de Martin Sundberg (2010: 19-20), *Elles* fue una gran manifestación visual de la ausencia, que contrasta con los inicios del proyecto sueco *The Second Museum of Our Wishes* del Moderna Museet. Allí donde *Elles* causaba el efecto asombroso de ver un bosque en el desierto, el trabajo de corregir el sesgo masculino de la colección del museo de arte moderno de Estocolmo no se pudo ver de golpe, ni causó sorpresas inmediatas. Como la irrigación por goteo, no se ve a simple vista, pero tiene saludables efectos que se cosechan a largo plazo. En este sentido, Sundberg considera que *The Second Museum of Our Wishes* se puede considerar más efectivo que *Elles*, pues no es una acción efímera, sino que tiene efectos de largo alcance en la revisión de la historia del arte. Además, como consecuencia indirecta, el proyecto impulsó algunas exposiciones temporales, como la de Lee Lozano (2010), que no se hubiese planteado realizar, de no ser por la adquisición de una pieza importante que sirvió como punto de partida.

Con otra perspectiva, Griselda Pollock (2012a: 7-8), que aplaudió la acción *Elles* del Pompidou, considera penoso que en el Moderna Museet haya sido necesario tal trabajo de recaudación de fondos, en 2007, para tratar de equilibrar la colección permanente. Dado que en ambos museos había un preexistente sesgo de género en sus colecciones totalmente desolador, se infiere que para Pollock la diferencia entre una iniciativa y otra a la hora de hacer públicos los resultados es crucial.

El Pompidou hizo una exposición destacada, mientras que la visibilización de las nuevas adquisiciones del Moderna fue menos evidente, al tener lugar por medio de pequeñas reordenaciones. En todo caso, según Pollock, es deleznable que en el mundo del arte, tras cuarenta años en los que el movimiento feminista ha comunicado repetidamente la injusta minoría de artistas mujeres en las salas de museos, solo ahora se esté intentado corregir la colección del Moderna Museet. Y a su parecer es aún más preocupante que posiblemente las instituciones ni siquiera sean capaces de transformar las maneras de ver el arte y de presentar lo que hacen en un modo que consolide la crítica feminista en el arte, y en la escritura de la historia del arte.

Sundberg siente la misma urgencia que Pollock sobre la necesidad de reescribir la historia del arte, pero da una alta consideración al nuevo conocimiento y a la concienciación que el trabajo del Moderna y el de *Elles* han generado, sin ignorar los defectos de ambas iniciativas. Una crítica que Sundberg hace a *Second Museum* es que la lista de obras deseadas solo tenía nombres de artistas ya establecidas, las que ya eran conocidas en el sistema del arte. Las obras deseadas eran canónicas, y por

tanto no contribuían a reescribir la historia del arte, lo que sería para el autor el objetivo máximo. Ello no resta valor a los efectos positivos del sutil pero continuo efecto del goteo de obras de artistas mujeres que se iban insertando en la colección permanente del Moderna Museet, quizás a la larga dando mejores resultados que sacándolas todas de golpe para después devolverlas al depósito (Sundberg 2010: 20-21).

En última instancia, al evaluar la última década Sundberg cree que sigue habiendo un problema de base: “las políticas de adquisiciones no han mejorado mucho para las artistas mujeres. Aunque se las incluye con más frecuencia en exposiciones colectivas y se montan más individuales que en décadas precedentes, el número de adquisiciones no ha crecido en correspondencia” (Sundberg 2011: 364). Ante este dato, habría que cuestionar la efectividad a largo plazo que esta medida del Moderna Museet tuvo realmente. Recordamos que el director del Pompidou dijo que su institución cambió su política de adquisiciones tras el aprendizaje que supuso *Elles*. Hasta el momento, no hay ningún estudio de seguimiento que de a conocer el impacto de *Elles* y de *Second Museum* en sus respectivas instituciones, que sin duda han visto algunos cambios (de público, de gestión o en las políticas de adquisiciones) tras realizar estas intervenciones de discriminación positiva.

No obstante, por medio de estos ejemplos se perciben algunas de las ventajas y desventajas entre una intervención intensa, como la selección y presentación exclusivamente de obras femeninas hecha para *Elles*, y una intervención menos efectista ante el público que apenas ve cambios en las salas pero destinada a subsanar el desequilibrio de la colección en el medio y largo plazo.

Los casos de estudio del Centro Pompidou de París y del Moderna Museet de Estocolmo que acabamos de presentar son ejemplos de discriminación positiva, ambos como actuación que ha puesto su foco en la colección permanente de cada museo, indicio claro de que se perseguía unos resultados duraderos.

En el primer caso, *Elles*, la discriminación positiva fue total, es decir, se seleccionó íntegramente obra de artistas mujeres para exponer una reordenación de la colección. En el segundo ejemplo, *Second Museum of Our Wishes*, la discriminación positiva fue parcial, se seleccionaron específicas obras de artistas mujeres para reequilibrar la colección, pensando en redondearla. Tanto es así que el proyecto no contemplaba siquiera hacer una exposición paritaria, con cuotas de género, mucho menos exclusivamente femenina. Como se ha visto, la lógica de ambas actuaciones era diferente, y el Moderna eligió un sistema largo-placista aun a costa de no ofrecer al público un resultado llamativo e inmediato, en contraste con el efecto espectacular

de *Elles*. Con esto no queremos decir que objetamos al oportunismo mediático que giró entorno a *Elles*, intervención respetable que no merece crítica, sino simplemente reflexión. En ambos casos la colección de las dos instituciones ha reducido levemente su sesgo de género, y sobre todo, en ambos casos la vía reparadora elegida ha generado dialogo.

◆ 8.2.2. CAMBIAR LAS NARRATIVAS: ACCIONES DE REESCRITURA PARA INCORPORAR PERSPECTIVAS DE GÉNERO

“La posición de las mujeres artistas, dentro del panorama cultural nacional e internacional, todavía no es equiparable al mundo masculino y, si bien es cierto que en estos últimos 30 años hemos avanzado más en los derechos de las mujeres artistas que en los anteriores dos siglos, la labor que nos queda por realizar para llegar a una redefinición radical de las nociones de identidad en la sociedad y a un arte de género en estricta igualdad de condiciones todavía es larga”.

Torres González (2012: 28).

Recordemos la primera exposición en España que mostró contenido feminista con temas como la representación del cuerpo, la sexualidad femenina o las diferencias entre los sexos desde enfoques que descolonizaban el lenguaje y los códigos visuales (Pérez 2018: 263). La ya citada muestra *100%* fue organizada usando exclusivamente obras de artistas mujeres. Todo parece indicar que es el ejemplo inaugural en nuestro país de exposición formulada a partir de la discriminación positiva, desde una voluntad de equilibrar la visión de la mujer en la sociedad, tanto por el contenido como por las artistas participantes.

Los dos museos que han realizado los dos casos de estudio comentados, *Elles* y *Second Museum*, son también casualmente los que han realizado dos exposiciones monográficas de artistas mujeres estudiados por Haizea Barcenilla (2014). Su artículo titulado *Incluir o replantear: cómo exponer e historizar a las mujeres artistas* nos lleva a la segunda vía de actuación que contemplábamos al inicio de este capítulo. El método de la reescritura busca que las artistas mujeres no estén minusvaloradas y que se considere su aportación en términos propios y no forzando la comprensión de su obra sin conocimiento del contexto.

Los dos museos que, como ya se ha visto, reflexionan sobre el posicionamiento de las artistas en sus salas, realizaron en 2013 sendas exposiciones individuales recientes dedicadas a artistas mujeres, ambas nacidas en el siglo XIX, y ahora 'recuperadas' del anonimato histórico. Barcenilla explora las exposiciones de las artistas Hilma af

Klint¹⁴⁹ en el Moderna Museet de Estocolmo, y de Eileen Gray¹⁵⁰ en el Centro Pompidou de París, partiendo con un buen conocimiento de su contexto para reflexionar sobre lo que el museo muestra.

Estas monográficas sirven a Barcenilla para proponer que, independientemente de los porcentajes de artistas hombres y mujeres en las paredes de los museos, los museos pueden dar visibilidad a las artistas poniendo en valor su obra. Sin embargo, se puede dar valor dentro de los patrones normativos, los que habitualmente informan las decisiones de los museos para elegir obras, o bien señalando que el discurso convencional no ha contemplado ciertas obras o formas de arte, y que no por ello son insignificantes aunque hayan pasado desapercibidas anteriormente en los museos.

Barcenilla se decanta por la segunda de estas dos formas de dar valor. Por ello, su análisis feminista la lleva a concluir que los discursos expositivos empleados en ambas exposiciones en su estudio carecen de lecturas de género. Al contrario, encuentra que estas exposiciones parecen tener el propósito de legitimar los relatos hegemónicos de la historia del arte sin ponerlos en cuestión. Las exposiciones sobre las dos artistas intentan integrarlas en una historia del arte que privilegia la figura del solitario genio creador de un arte con mayúscula. La información aportada por los museos, en opinión de Barcenilla, omite aspectos relevantes que han de ser considerados para entender el porqué de la precedente desaparición/exclusión de estas artistas de la Historia del Arte.

Historiadores de arte feministas, Parker y Pollock (1992: 135), entendían que esta dicotomía también afectaba a las mujeres en sus decisiones vitales. Las artistas podían canalizar sus energías hacia el sistema de arte establecido, demandando pleno derecho, e igualdad de condiciones, a sus beneficios: exposiciones, reconocimiento crítico, la posibilidad de ganarse la vida, etc. Pero las artistas podrían preferir dirigir sus esfuerzos hacia vías independientes como las galerías de circuitos alternativos, programas educativos, y otras maneras de pensar la producción creativa. Hay valor social en trabajar colaboraciones tácticas, en crear redes de apoyo para grupos minoritarios o espacios nuevos con posibilidades de actuación fuera del sistema de arte convencional, pero estas opciones, que subjetivamente pueden

¹⁴⁹ <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2/>.

El subtítulo de una reseña publicada en *El País* sobre la retrospectiva incita al debate sobre la invisibilización de las artistas: "Hilma af Klint, desconocida artista sueca que rompió con la figuración antes que Kandinsky y Mondrian", (Vicente 2013).

¹⁵⁰ <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c5e4zL7/rLnRnj>. Posteriormente viajó al Museo Picasso Málaga, donde se pudo ver entre octubre 2013 y febrero 2014.

aportar gran enriquecimiento personal y social, corren el riesgo de quedarse en los márgenes, o de ocupar una esfera separada, como ya sucedió con el arte de mujeres en el siglo XIX, una esfera que en el mejor de los casos se engarza al arte *mainstream* como un anexo.

Barcenilla, por su parte, formula propuestas para que los museos realicen acciones de reescritura en oposición a esa “maquinaria hegemónica” que hace parecer que las mujeres no han contribuido nada importante a la historia del arte. Maite Méndez Baiges (2017) se suma a las voces que piensan que “las incursiones feministas en la historia del arte son una de las vías más fructíferas para lograr una relectura eficaz de la noción de vanguardia artística y de su historia”, sentimiento que podemos extrapolar a periodos artísticos posteriores.

Las mujeres se borraron de la historia, y defendemos que se siguen excluyendo, aunque ahora, legalmente, haya que incluirlas. Los números de artistas mujeres en el Museo Reina Sofía, como se ha demostrado, indican que eso no se hace.

Paradójicamente, la discriminación numérica efectuada por el Museo Reina Sofía es contraria al discurso del museo mismo. Esto obliga a preguntarse sobre una posible transformación del mecanismo de exclusión. Antes, tras las vanguardias, el olvido de las artistas fue una operación manufacturada, especialmente por parte de la crítica, alegaba Griselda Pollock (2012b: 86-87), y debemos recordar que habla de una época, a principios del siglo XX en que la crítica tenía un peso mucho más fuerte que en la actualidad. Ese olvido de las artistas vanguardistas no se ha subsanado, como demuestra que las exposiciones de María Blanchard en importantes centros de arte de España sean tan tardías como 2009 (Fundación Mapfre) o 2012 (Museo Reina Sofía).

Planteamos que el rescate actual de artistas, en especial de artistas de generaciones anteriores, tendencia creciente en el Museo Reina Sofía, conforme indicaban las estadísticas de las exposiciones temporales, es el señuelo usado por la institución para cubrirse las espaldas y poder alegar esfuerzos de inclusión, restando atención al hecho de que el museo persiste en infravalorar artistas mujeres en su conjunto. El museo está manteniendo un canon de las vanguardias y del arte posterior al que está incorporando las artistas que en su momento estuvieron allí, como María Blanchard o Patricia Gadea, es decir, hacer exposiciones de estas artistas e incluir su obra en colectivas no es una inserción forzada. Pero esta justa devolución de las creadoras al lugar que ocuparon en su momento, es vendida públicamente como un esfuerzo de investigación, de inversión de recursos, de reorganizaciones museográficas de la

colección, etc. que beneficia la imagen del museo como institución progresista que trabaja con conciencia social.

En cuestiones de género, no son solo las mujeres las penalizadas por los museos. El Victoria and Albert Museum es, al parecer, el primer museo de Londres que ha organizado con carácter permanente una visita guiada de su colección que incluye narrativas y objetos LGBTQ (lesbianas, gays, bisexuales, transgénero y queer), desde el año 2015 (Vo 2015). El recorrido, realizado por voluntarios, en primer lugar pretende dar un mayor sentimiento de identidad y pertenencia a los visitantes de orientaciones sexuales no heteronormativas, pero la intención a largo plazo es fomentar la aceptación e integración de estos colectivos a nivel general, con conciencia de que las exposiciones temporales sobre estas cuestiones despiertan gran interés, pero son acciones temporales. La reflexión que se hace es que el diálogo pausado es mucho más digno que el ruido de las celebraciones esporádicas o pasajeras (Vo 2015).

En el Museo Reina Sofía las lecturas queer no se han promovido, pero el Museo del Prado realizó una actuación puntual en 2017, lanzando de forma temporal un itinerario expositivo que invitaba a contemplar “la realidad histórica de las relaciones sentimentales entre personas del mismo sexo y de las identidades sexuales no normativas” (Museo del Prado 2017).

RUTA TRANSVERSAL: UN RECORRIDO FEMINISTA POR EL MUSEO REINA SOFÍA

El Museo Reina Sofía no desatiende su actividad educadora y divulgadora. En 1993 se creó el Departamento de Educación, articulado en torno a cuatro áreas: Programas Escolares, Programas de Formación, Programas de Accesibilidad y Programas Públicos, siendo estos últimos los que ofrecen al público general herramientas interpretativas. Usando distintas estrategias educativas, los programas públicos buscaban crear “aficionados al arte”, potenciando los vínculos emocionales de los espectadores con la colección (Martínez 2009: 145). A partir de 1994 el museo ofrecía talleres infantiles para niños de seis a doce años y diez años después, en 2004, se creó una programación especial para jóvenes: “Hastadieciocho” (Martínez 2007: 239).

Para Borja-Villel, la institución museo no debía funcionar impartiendo conocimiento, sino “como un lugar donde tienen cabida el disenso y la crítica”, siguiendo el modelo de la pedagogía radical (Expósito 2015: 107). Su solución para hacer esto fue la de sustituir el área educativa del museo por un Departamento de Programas Públicos,

que realiza actividades educativas, opera un centro de estudios, programa artes en vivo, etc.

El área de Programas Públicos es una de las herramientas del museo que sirve para atender a los intereses de los diversos públicos y crear nuevas lecturas e itinerarios, dice Manuel Borja-Villel, que entiende que la función de la colección debe activarse y negociarse continuamente. “Por ello,” dice, “en nuestro caso, la educación nunca se entiende como una explicación o el acceso a una verdad superior que de otra forma no se alcanza. Es una búsqueda de comprensión, pero también de los efectos que trae, y de la comunidad que este conocimiento genera” (Exhibitionist 2013: 13).

En 2011 se crea un servicio de mediación cultural para promover nueva vías de comunicación con el visitante, desplegando contenidos sobre la colección y sobre exposiciones temporales (Mediación cultural s/f). El director explica el momento en que el museo introdujo un equipo de mediación cultural:

“Una de las mayores novedades en el ámbito de la educación expandida a todo el Museo es la creación de un cuerpo de mediadores que sirve de puente y de interlocución entre los discursos del Museo y los visitantes mediante acompañamientos, visitas guiadas e itinerarios temáticos. Este trabajo de mediación cuenta con unos espacios en los que el visitante puede acceder a documentación, bibliografía y material audiovisual que apoya y amplía las líneas discursivas de las colecciones y exposiciones” Manuel Borja-Villel (MdA 2012: 8).

Una de las acciones didácticas pensadas para hacer más accesible las visitas a la colección ha sido la oferta de rutas temáticas. Los temas son: Lo Poético, Cuerpo, Teatro y Feminismo. Estas rutas por las salas del museo se realizan en varios horarios semanales guiadas por personal especializado del equipo de mediación, si bien hasta hace poco existían también folletos impresos a disposición de los usuarios. Los folletos ya han dejado de imprimirse, porque los frecuentes cambios de obra por la rotación de la colección hacían costosa su actualización y reimpresión, y hace años que no se han creado nuevos temas.

Una de estas rutas transversales es el recorrido feminista de la colección del Museo Reina Sofía, que propone un paseo que selecciona obras de la colección de distintas salas, analizadas bajo una óptica de género.¹⁵¹

¹⁵¹ Una fuente otorga la autoría de la ruta feminista a Patricia Mayayo, dato que atribuye al equipo de mediación del Museo Reina Sofía: “El recorrido feminista, según el departamento de mediación, ha sido realizado por el mismo junto con el departamento de educación, apoyado por un esquema aportado por la historiadora del arte Patricia Mayayo” (Rodríguez Collado 2011).

Sin embargo, aquí atribuimos la autoría de la ruta feminista a una investigación feminista, subvencionada, sobre museos nacionales, llevada a cabo por Marián López Fernández Cao, Antonia Fernández Valencia, Asunción Bernardes Rodal. La página web del proyecto de investigación *Museos en Femenino* incluye la ruta feminista del Museo Reina Sofía (museosenfemenino 2010). Esta información fue corroborada en persona

El Museo Reina Sofía sería, según Cristina Castellano (2012), el primer museo europeo que propone al visitante individual hacer una lectura feminista de las obras en el museo, por medio del folleto descargable en la web, o asistiendo a las visitas comentadas con este enfoque. El folleto de una sola página aporta poco más de un párrafo largo para cada una de las ocho salas de la colección permanente que ayuda a conocer. Así informa de su propósito:

“Nuestro itinerario por las vanguardias históricas pretende despertar una nueva mirada en el público incitándole a considerar críticamente las imágenes de la dominación masculina, así como a darse cuenta de las ausencias en los relatos de la historia del arte. Sobre todo y por encima de todo se invita a reconocer el trabajo de las mujeres en la superación de tales modelos”.¹⁵²

El recorrido feminista del Museo Reina Sofía no esconde las actitudes machistas de algunos reconocidos artistas hombre. Al parecer de Castellano (2012: 123), este tipo de iniciativas son preferibles a las exposiciones o a los museos de mujeres, donde considera que se expone “lo femenino” o se resalta la importancia de “la mujer”, lo que “conduce a quedarse en la lógica del binarismo, [...] ignorar los debates feministas planteados en pasado, y no aceptar que la construcción de identidades sexuales es un asunto social en transformación constante”. Por el contrario, describe la visita feminista de la colección del Museo Reina Sofía, como una acción que “renueva la visión patrimonial nacional de España” (Castellano 2012: 129). Es halagador, pero exagerado, porque nos cuesta creer que renovar nuestra visión patrimonial sea tan fácil como distribuir unas cuartillas impresas.

El recorrido feminista del Museo Reina Sofía tiene la óptima valoración de Castellano porque aporta una visión alternativa al canon, pero es una propuesta que aquí se rebate. Bien podría parecer un maquillaje que disimula la falta de acción comisarial para atajar el problema en las salas, puesto que ante todo es una medida que deja la responsabilidad de repensar el canon en las manos de los visitantes. De hecho, la propia *Guía del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* incide que los itinerarios “exigen la participación activa del visitante: es necesario que opte, que vaya uniendo

por Marián López Fernández Cao, en comunicación personal con la autora en Madrid, el 25 junio 2018. También hemos entrevistado a Beatriz Martins, mediadora cultural que durante siete años formó parte del equipo de mediación, desde el 2011, cuando el Museo Reina Sofía inauguró este servicio. Licenciada en Historia del Arte y en Antropología Social, y fundadora de la Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid (AMECUM), Beatriz Martins explica que la ruta feminista del Museo Reina Sofía fue investigada inicialmente por Marián Cao y personal del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense, pero que Patricia Mayayo, de manera excepcional, realizó un recorrido feminista con motivo de la celebración del veinte aniversario del museo, y aporta el siguiente enlace: <http://www.museoreinasofia.es/actividades/feminismo-mirada-feminista-sobre-vanguardias> (Beatriz Martins, entrevista personal con la autora, Madrid, 18 abril 2018).

¹⁵² <http://www.museoreinasofia.es/educacion/recursos-educativos/itinerarios-adultos>.

piezas a partir de sus intereses, que establezcan lecturas transversales porque, como ya se ha advertido, ninguna de las que privilegia el museo puede tomarse como absoluta y completa” (Borja-Villel, Carrillo y Peiró, vol. 1, 2012: 16). Lo que esto nos da a entender, es que el relato principal del museo es normativo, y que solo los visitantes que activamente ponen de su parte barajan unas lecturas críticas.

Castellano (2012: 127) describe la actuación como una interpretación progresista de la colección que el público disfruta libremente, pero ahí radica su límite. Como mecanismo, el itinerario feminista es voluntario, y no tiene ningún impacto en el público general, salvo que busque específica y activamente este recorrido. En nuestra opinión, se limita a poner las reivindicaciones feministas en un panfleto descargable.

Sabemos, por el equipo de mediación a cargo de la interacción con el público, que la ruta feminista es, junto con las visitas comentadas del *Guernica* de Picasso, la más solicitada por el público. Sin embargo, la visita feminista ofrecida por el museo (solo en castellano), como mecanismo de inclusión de las perspectivas de mujeres en el museo, es una acción de impacto leve. El recorrido será conocido por pocas personas y elegida por aún menos, personas que de antemano, se presupone, tendrán un interés en explorar las cuestiones que aborda. Es predicar a los conversos. El resto del museo, mientras tanto, continúa estanco, haciendo patente la exclusión de las mujeres del mundo del arte.

La reticencia a tomar parte en actividades como ésta la confirma la expresión coloquial “síndrome del marido arrastrado”, usada informalmente –y nunca ante el público– entre el personal de mediación del Museo Reina Sofía para describir la patente falta de interés de algunos visitantes varones que hacían este recorrido acompañando a una mujer, asistiendo muy a su pesar, según indicaba su lenguaje no verbal.¹⁵³

La museóloga Francisca Hernández propone una actitud crítica que consiste en generar “nuevas interpretaciones de las obras expuestas, resaltando las presencias y ausencias de las mujeres o las relaciones de poder material y representativo que cada época ha desarrollado” (Hernández 2018: 118). Sobresale de esta frase una cuestión reparadora: hay que resaltar y explicar las ausencias de mujeres.

“Las instituciones culturales o no trabajan, o no quieren trabajar, o no les interesa, con una perspectiva crítica”, sentencia una persona que ha trabajado con el público en las salas del Museo Reina Sofía durante 7 años.¹⁵⁴

¹⁵³ Beatriz Martins, entrevista personal con la autora. Madrid, 18 abril 2018.

¹⁵⁴ Ibid.

“¿Qué es un recorrido de feminismo?”, pregunta Martins, una de las mediadoras con mayor experiencia en el Museo Reina Sofía. Si no se le da la profundidad de análisis que requiere, se termina convirtiendo en “una imagen amable”, una acción paternalista cuyo efecto es el de señalar, con tono condescendiente, que había pocas artistas mujeres, pero el museo las ha rescatado para ponerlas en valor, como diciendo: “las poquitas que había os las enseñamos”.¹⁵⁵

Esta experta en educación en museos considera que el feminismo aporta de maneras fundamentales a nuestra capacidad de conocernos y de estar en sociedad:

“De las grandes aportaciones del feminismo para mí –aparte de como política, como reivindicación o como lo quieras llamar– para mí algo que es brutal, es que ha removido los cimientos de todas las áreas de conocimiento porque es una herramienta metodológica y de análisis fundamental. Y sobre todo las relaciones de poder, que es algo que me obsesiona, creo que siempre está implícita y siempre tenemos que tenerla presente”. Beatriz Martins.

Con perspectiva feminista, opinamos que la ruta feminista del Museo Reina Sofía es una acción valiosa, pero totalmente insuficiente para compensar la relación de poder que permea las salas de exposición y legitima el arte masculino por encima de cualquier otro. Es necesario, a nuestro entender, incluir a más artistas mujeres, ya se denomine ‘cuotas’, ‘discriminación positiva’ o ‘justicia social’ al mecanismo de tener presente que las artistas existen, crean, y hasta exponen.

En España hay personas en el mundo del arte que desde hace años abogan por la necesidad de ejercer discriminación positiva. Una conversa es la crítica de arte Victoria Combalía (2006: 241) que anteriormente consideraba innecesaria la discriminación positiva, pero cambió de opinión tras observar durante una década que hombres y mujeres no son “tratados con el mismo rasero”. Viendo los datos que se van acumulando, no sorprenderá que cada vez haya más personas abogando por la discriminación positiva.

¹⁵⁵ Beatriz Martins, entrevista personal con la autora. Madrid, 18 abril 2018.

9

CONCLUSIONES

Previamente hemos presentado conclusiones derivadas de los resultados obtenidos por esta investigación: el Museo Reina Sofía da preferencia a los artistas varones. Manuel Borja-Villel cree haber convertido el museo en un archivo de narrativas otras (Smith 2012: 57), y sin embargo, parece haber creado un sistema solar donde las micronarrativas giran alrededor de un sol picassiano. La priorización de un sexo sobre otro es señal de un trato discriminatorio, al que objetamos. Queriendo poner remedio a ello, aun entendiendo que por obligación legal el problema no debería siquiera existir, propusimos unos ejemplos de intervenciones y estrategias que posibilitan mejorar la balanza de género en los museos e integrar a las mujeres en condiciones más igualitarias.

Hemos comprobado que algunas estrategias de discriminación positiva, hechas con las mejores intenciones del mundo, no dan resultados dramáticos a largo plazo cuando llegan a su fin. Por otro lado, intervenciones de larga duración, como la ruta feminista, presentan el problema de escala: no imprimen una visión feminista o siquiera crítica al conjunto del museo, que proyecta una imagen hegemónica que refuerza los estereotipos que se deben combatir. En este sentido, las aportaciones feministas en un par de salas de un gran museo pueden ser contraproducentes, porque refuerzan el prejuicio de la excepcionalidad.

Vista la descompensación de género en cifras y tras comprobar que la única aplicación de perspectiva feminista realizada por el Museo Reina Sofía se hace en forma de una ruta feminista optativa y de una sala de arte feminista entre todas las de la colección permanente del Museo Reina Sofía, entendemos que la Ley de Igualdad no se ha cumplido y que la dirección debe asumir responsabilidades.

REFLEXIONES SOBRE EL LIDERAZGO INSTITUCIONAL

El liderazgo institucional y la capacidad para tomar decisiones ejecutivas son fundamentales para desarmar las estructuras hegemónicas. La comisaria Chus Martínez, listada por la revista *Art Review* como una de las cien personas más influyentes del mundo del arte, ve desigualdades en las posiciones de poder y la consiguiente remuneración. Hay más directores de museos que directoras, aunque hay más trabajadoras de museos que trabajadores, y más mujeres en los equipos de comisariado.

Esto lo corroboran otras fuentes, en los museos de Estados Unidos, hay un 70% de comisarias, y en el Victoria and Albert (V&A) de Londres, un 75% de comisarias (Stanfill 2016). La diferencia, dice Chus Martínez, está en los sueldos, mayores para los hombres, porque “ellos se consideran directivos y ellas se consideran ejecutivas de lo que ellos dirigen. Hay una gran diferencia. Unas diferencias que son sociales y económicas, y también de poder. Lo mismo en los programas públicos. Si evalúas los programas públicos, las conferencias, ¿quiénes se consideran intelectuales y quiénes no? Es difícil encontrar conferenciantes mujeres” (Rodríguez 2012).

Borja-Villel puntualizaba que entre el personal del Museo Reina Sofía, en 2011, “de lo que podríamos denominar altos cargos de máxima responsabilidad, 28 son mujeres y 9 hombres” (Lafont 2011). Entre ambos comentarios, el de Chus Martínez y el de Borja-Villel, se percibe un posicionamiento ideológico contrastado. Borja-Villel lanza datos concretos que parecen situar a las mujeres en una situación favorable del organigrama, eximiendo al museo de actitudes machistas o discriminatorias, mientras que Martínez nos incita a repensar el funcionamiento del organigrama, teniendo presente que cualquier alto cargo de los que Borja-Villel menciona está en todo caso por debajo del suyo. No porque una fábrica tenga a muchas operarias son éstas las que deciden sobre la producción.

Ballesteros (2016: 592) observa una acusada sub-representación en la dirección de los museos y centros de arte en su investigación, y Beteta (2013b: 62), encuentra números similares en los organigramas de los museos de titularidad pública, donde más del 80% de los profesionales son mujeres, excepto en los órganos de dirección y decisión, donde este porcentaje se invierte. García (2016) ve una conexión entre la importancia del museo y las posibilidades de que la dirección sea femenina. Los patronatos también afectan la gestión de las instituciones, y España, al contrario que otros países europeos, no ha conseguido patronatos paritarios porque no ha habido penalizaciones a las empresas incumplidoras de las cuotas que les corresponden (Comi et al 2016). Algo parecido a lo que observamos en el Museo Reina Sofía. Como no ha habido sanciones, ha continuado privilegiando a los artistas varones en detrimento de las artistas.

Hay un museo donde se ha invertido la tendencia de que la dirección general sea ‘cosa de hombres’. Frances Morris, al poco de ser directora de Tate Modern, hizo un gesto inaugural potente, dando la mitad de las salas de la nueva extensión del Tate Modern, la llamada Switch House, a artistas mujer. Comprometida con su misión de repensar la colección, Morris dice que fue una acción muy sencilla, que “no tuvimos que disfrazar de estrategia o de discriminación positiva, era simplemente obra

excelente hecha por mujeres y un intento de equilibrar la balanza de género. Así de simple” (Ellis-Petersen 2017).

Dicho esto, el trabajo de desmontar un sistema del arte androcéntrico no es más fácil para una directora que para un director. Frances Morris es consciente de que las cuotas en adquisiciones y exposiciones no acelerarían automáticamente la consecución de la igualdad hombre-mujer de modo homogéneo. De intentar equilibrar inmediatamente las obras de hombres y de mujeres en las salas de colección permanente, la Tate Modern solo tendría a disposición una quinta parte de la colección para exponer la mitad del recorrido, debido al desequilibrio de género de base. Morris siempre ha querido evitar este tipo de distorsiones y desde su actual cargo de directora puede tomar decisiones de mayor impacto, apuntaladas por una estrategia a largo plazo mediante la cual quiere acelerar la legitimación de artistas mujer. Está preparando una meditada programación de exposiciones temporales en la que figuras femeninas van cobrando relevancia, lo que a su vez facilita que sus obras se incorporen a la colección permanente (Louise 2016). Con todo, Frances Morris declara que las instituciones de arte tienen una responsabilidad inexcusable: crear visibilidad para artistas mujeres (Louise 2016).

Una de las frustraciones de Frances Morris cuando era comisaria o directora de colección era no poder extender su actuación feminista a la totalidad del museo, situación que cambió al acceder al puesto directivo más alto, desde donde trabaja como una directora de orquesta, dice, como metáfora de la armonía generada cuando distintos departamentos comparten una visión común (Charlesworth 2017).

La discriminación de las artistas en las exposiciones colectivas del Museo Reina Sofía, como se ha visto, es aberrante, pero tampoco hay que olvidar que el museo sigue realizando muchas menos exposiciones individuales de artistas mujeres que de hombre. Más de la mitad. Dicho de otro modo, el Museo Reina Sofía sigue haciendo más del doble de monográficas de artistas hombres que de artistas mujeres, en el siglo XXI, desde que Manuel Borja-Villel está al cargo, y es responsable.

Es responsable y tiene consciencia de la tradición patriarcal de la historia del arte. Borja-Villel empezó una conferencia reciente mostrando imágenes de una exposición del Museo Reina Sofía de 1986, *Referencias: un encuentro artístico en el tiempo*, haciendo semblanza de estar escandalizado porque no incluía ninguna artista mujer. Hoy en día es chocante, según indica, que no se incluyan artistas mujeres en las exposiciones colectivas:

“Hoy día nos chocaría que hubiese una exposición donde no hubiese ninguna artista mujer, figuras de autoridad, figuras donde se marcaba una cierta historia,

donde las obras se remitían a una cierta gestualidad, a una idea heroica del artista, una idea genial del artista, el gran formato, al monumento, a la figura, de nuevo, de autoridad” (CBA 2018, min 15-17).

¿Cómo interpretar estos comentarios, cuando bajo su ‘liderazgo’ en el museo ha habido exposiciones sin artistas mujeres? Los años ochenta quedaron en el siglo pasado, pero Manuel Borja-Villel es responsable de estas exposiciones sin *ninguna artista mujer*:

Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70 (2009),

Idea: Pintura Fuerza. En el gozne de los años 70 y 80 (2013).¹⁵⁶

El director también es responsable de estas exposiciones con menos de un 10% de artistas mujeres:

91% H / 9% M: *± 1961 La expansión de las artes* (2013),

90% H / 10% M: *Fotos & libros. España 1905-1977* (2014),

98% H / 2% M: *Fuego blanco. La colección moderna del Kunstmuseum Basel* (2015),

91% H / 9% M: *Coleccionismo y Modernidad. Dos casos de estudio:*

Colecciones Im Obersteg y Rudolf Staechelin (2015).¹⁵⁷

La postura del director del Museo Reina Sofía es una metáfora de los resultados de este estudio en su conjunto: incongruente y decepcionante. Hemos visto que el discurso del museo en folletos y catálogos contenía pequeños detalles machistas que no hubiesen sido preocupantes en sí mismos, de percibirse como hechos aislados. Es solo tras examinar diecisiete años de exposiciones temporales en la institución, ver que se suceden las exclusiones, y comprobar que *años* después de la implantación de la Ley de Igualdad no hay cambios significativos en la trayectoria expositiva del museo, que hay que evaluar con pesadumbre al que se consideraba el buque insignia de los museos españoles de arte moderno y contemporáneo.

Como dice el propio museo en su texto para la exposición *Ficciones y territorios: Arte para pensar la nueva razón del mundo* (2016), el abuso de poder neoliberal persigue

¹⁵⁶ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/esquizos-madrid>;
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/idea-pintura-fuerza>.

¹⁵⁷ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/1961>;
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/fotos-libros-espana-1905-1977>;
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/coleccion-kunstmuseum-basel>;
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/coleccionismo-modernidad>.

la normalización del individuo, por medio de un sistema que finge respetar a los “otros” –indígenas, mujeres u hombres feminizados. Es solo cuando se van sumando factores que el agregado termina por ser opresivo.

“Las narrativas maestras del arte –las que excluyen grandes circunscripciones de personas y presentan las fronteras y jerarquías construidas como *naturales*— siguen siendo discursos discriminatorios que rara vez se confrontan. El sexismo y el racismo se han imbricado tan a fondo en el tejido institucional, en el lenguaje y en la lógica del mundo del arte establecido que prácticamente no se detectan. Una vez sonsacados, sin embargo, su prevalencia no se puede negar. Las estadísticas hablan por sí mismas” (Reilly 2018: 21).

En 1971 tuvo lugar un intercambio que podríamos definir como epistolar, entre la artista Nancy Spero y el museo Whitney de Nueva York, Intercambio escrito pero público, apareciendo en la revista *Art Gallery*. Spero dio el título “El segundo sexo contra el Whitney Museum” a un conjunto de eventos en la escena artística neoyorkina de la época, en el que varias mujeres artistas de diversos grupos activistas manifestaron su descontento con la falta de mujeres artistas en el museo Whitney, evidenciada con estadísticas de artistas hombre y mujer. El museo se defiende alegando que su único criterio de selección es la calidad de la obra. Spero dice:

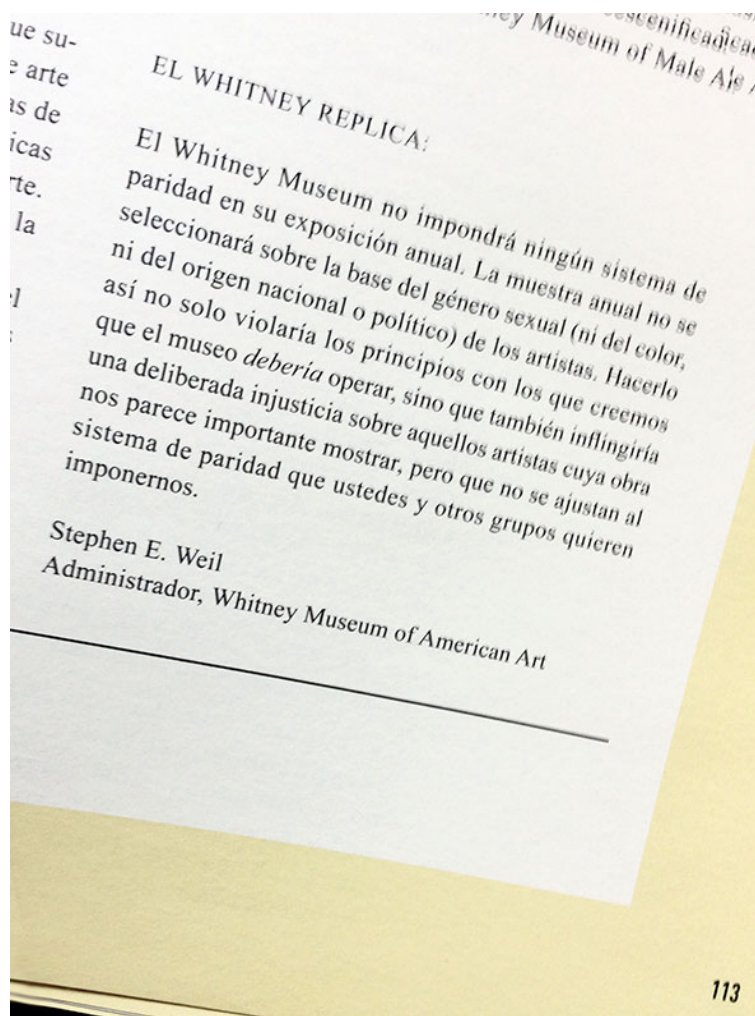
“La política del Whitney Museum implica claramente que la auténtica competición de las artes solo se produce en las filas masculinas. Además, esta política no solo se refleja en las exposiciones temporales del museo, sino también en sus fondos permanentes. [...] Los artistas hombres, con más autobombo y más pomposos que sus colegas femeninas, se disgustan cuando se les enfrenta a las posibilidades alternativas de los roles sexuales. Si las mujeres artistas desplazan a una proporción de arte masculino, ¿qué ocurrirá con esos hombres desplazados? ¿Pueden esos factores externos relacionarse con la «calidad» de la obra? ¿Pueden asociarse a los roles del macho dominante y la mujer reprimida? [...] En estos tiempos de agitación política en el mundo del arte, las desigualdades y represiones dirigidas a los grupos minoritarios y a las mujeres son fácilmente demostrables” (Borja-Villel y Peiró, 2009: 113).

El artículo de la artista incluye la petición de incluir un 50% de artistas mujeres en el show anual del museo Whitney. La réplica de Stephen E. Weil nos puede recordar los comentarios de Borja-Villel sobre las cuotas como mecanismos ‘reaccionarios’ que ya citamos. Esto es lo que hace un par de generaciones decía el responsable del sesgo de género en el museo neoyorkino:

“El Whitney Museum no impondrá ningún sistema de paridad en su exposición anual. La muestra no se seleccionará sobre la base del género sexual (ni del color, ni del origen nacional o político) de los artistas. Hacerlo así no solo violaría los

principios con los que creemos que el museo debería operar, sino que también inflingiría una deliberada injusticia sobre aquellos artistas cuya obra nos parece importante mostrar, pero que no se ajustan al sistema de paridad que ustedes y otros grupos quieren imponernos” (Borja-Villel y Peiró, 2009: 113).

Página 113 del catálogo de exposición de Nancy Spero publicado por MNCARS, 2009



Fotografía de Cristina Nualart, 2018.

Xabier Arakistain, ex-director del Centro Cultural Montehermoso (CCMK) en Vitoria, ha comprobado que “si no se toman medidas, es decir, si no se aplican cuotas de sexo, el número de mujeres en los programas y en las colecciones de arte no solo no se incrementa, sino que incluso disminuye”, añadiendo que esto sucedía también en Inglaterra, donde Frances Morris empezaba, justamente, a tomar medidas en Tate Modern (Méndez 2015: 250).

REFLEXIONES FINALES

Arakistain participó en 2005 un foro internacional de expertos celebrado durante la feria ARCO '05, en la que tras constatar la “situación de extremo desamparo para las artistas en los mundos del arte”, se redactó colectivamente un Manifiesto en el que se pedía a los poderes públicos implementar tres medidas:

1. La constitución de un grupo experto que estudie, analice y diagnostique la situación presente.
2. Tomar cuantas medidas sean necesarias para que las artistas mujeres puedan trabajar en un contexto imparcial. En primer lugar en la propia política de compras de los museos de titularidad pública y en la de programación de exposiciones.
3. La aplicación de políticas feministas decididas en el campo del arte incluidas el establecimiento de cuotas. (Arakistain 2005).

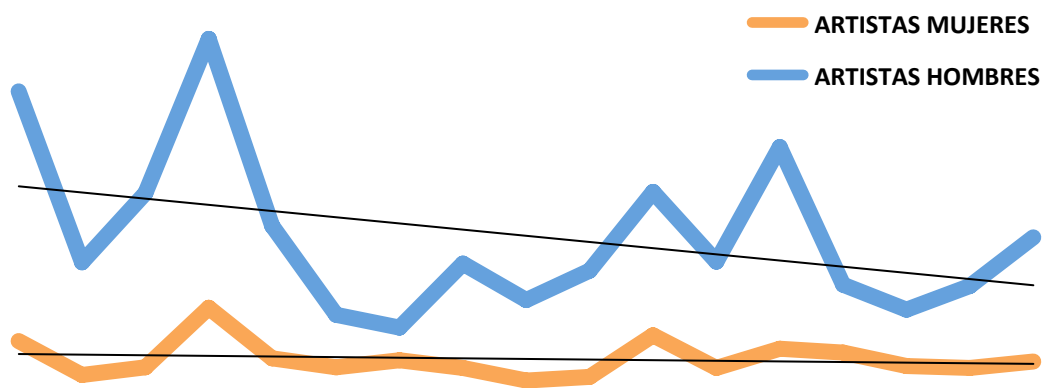
El apoyo a dicho manifiesto por parte de las Guerrilla Girls y otras prominentes figuras del mundo del arte, sin embargo, no consiguió que ningún museo español cambiase su política de adquisiciones (Reilly y Perry 2016: 50). A día de hoy, las tres medidas del manifiesto parecen igual de necesarias que entonces, como reitera Arakistain:

“Insisto en que si lo que queremos es que las artistas se incorporen a las colecciones y programas de las instituciones de arte, es imprescindible aplicar cuotas de sexo. Tenemos que presionar, tanto a las instituciones públicas como a las privadas, para que así sea ya que el mercado, tampoco en este campo, se regula a sí mismo persiguiendo la equidad. Por otra parte, optar por el sexo como criterio curatorial incide en el hecho de que es una categoría estructural y estructurante, objetiva y subjetivamente, en el campo del arte. Usando el sexo como criterio curatorial, se desafía el canon, la idea de genio, la de obra maestra” (Méndez 2015: 250).

Se aspira a que en futuro haya una integración de hombres y mujeres en el Museo Reina Sofía y tantos otros. Catherine Morineau, quien fue comisaria de *Elles@centrepompidou*, trabaja para que el mundo del arte sea más paritario, estimando que bastaran unos diez años para que artistas hombres y mujeres estén equiparados (Moroz 2017). El ritmo de progreso que hemos calculado para el Museo Reina Sofía, si no cambia sus políticas expositivas, no lo hará posible en diez años, sino en muchos más, pero a punto de concluir, añadimos un último gráfico cuyas

líneas rectas señalan la dirección que está tomando la representación de artistas hombres y mujeres.

En este gráfico final no sirve indicar años ni volumen de exposiciones. El tiempo que se tarde dependerá de las medidas que quiera, o no, implementar el Museo Reina Sofía. Simplemente vemos esquemáticamente la trayectoria expositiva que hemos ido deconstruyendo: la representación total de artistas hombres (arriba) y mujeres (abajo), atravesadas por las líneas de tendencia que apuntan al hipotético momento futuro en que viajarán en paralelo.



BIBLIOGRAFÍA

ABBING, Hans, 2002, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam University Press.

ACVG, 2010, "Cárcel de Amor", *Arte contra la violencia de género*, 1 abril, <http://artecontraviolenciadegenero.org/?p=247>.

AIT MORENO, Isaac, 2010, *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1979-1994*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia.

ALBERDI, Inés, 2011, "Temas y desafíos de la igualdad entre los géneros. El liderazgo de las Naciones Unidas", en: Marcela Lagarde y Amelia Valcárcel (coords.), *Feminismo, género e igualdad*, Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y Fundación Carolina, pp. 263-280.

ALBERTAZZI, Liliana, 2005, "Entrevista a Daniel Buren", *Exit Express* 12, mayo, pp. 6-7.

ALGORA, Montxo y VICENTE, José Luis de (eds.), 2008, *Máquinas y almas*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

ALIAGA, Juan Vicente, 2004a, *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XXI*, San Sebastián: Nerea.

ALIAGA, Juan Vicente (comisario), 2004b, *Hannah Hoch*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

ALIAGA, Juan Vicente, 2004c, "La memoria corta: arte y género", *Revista de Occidente* 273, febrero, pp. 57-68.

ALIAGA, Juan Vicente, 2007a, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid: Akal.

ALIAGA, Juan Vicente, 2007b, *La batalla de los géneros*, cat. exp., Santiago de Compostela: Xunta de Galicia y Centro Galego de Arte Contemporánea.

ALIAGA, Juan Vicente, 2009, *En todas as partes. Políticas da diversidade sexual na arte*, cat. exp., Santiago de Compostela: Xunta de Galicia y Centro Galego de Arte Contemporánea.

ALIAGA, Juan Vicente, 2012, "Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español", en: Mar Villaespesa (ed.), *Desacuerdos 7*, Barcelona: Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS y UNIA, pp. 196-213.

ALIAGA, Juan Vicente y MAYAYO, Patricia (eds.), 2013, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, cat. exp., Madrid: This Side Up.

ÁLVAREZ BASSO, Carlota y LOPEZORTEGA, Joseba M. (comisarios), 1992, *Visionarios españoles. Bienal de la Imagen en Movimiento'92*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

AMIGO CERISOLA, Roberto (ed.), 2012, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

AMOR, Mónica y ZAYA, Octavio (comisarios), 2000, *Versiones del Sur. Más allá del documento*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

ANDUEZA, María, 2013, "Programa Fisuras", *radio.museoreinasofia.es*, 25 noviembre, <http://radio.museoreinasofia.es/programa-fisuras>.

ANDÚJAR, Daniel García, 2016, "Estos '404: Not found' son para enmarcar", *danielandujar.org*, 19 septiembre, <http://www.danielandujar.org/2016/09/19/estos-404-not-found-son-para-enmarcar/>.

- ANSÓN, Luis María, 2018, "Igualdad de género en las artes plásticas", *El Cultural*, 18 mayo, p. 3.
- ANTOLÍN, Enriqueta, 1998, "Qué pintan las mujeres ", *El País*, 6 diciembre, http://elpais.com/diario/1998/12/06/sociedad/912898816_850215.html.
- ARAKISTAIN, Xabier y MARTÍNEZ, Rosa, 2001, *Transexual Express. A Classic for the New Millennium*, cat. exp. Barcelona: Centro de Arte Santa Mónica.
- ARAKISTAIN, Xabier, 2005, "Manifiesto Arco 05", *Arakis.info*, 11 febrero. <http://www.arakis.info/more-info.htm>.
- ARAKISTAIN, Xabier, 2007, *Kiss Kiss Bang Bang, 45 años de arte y feminismo*, cat. exp., Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Art Price, 2017, "The Contemporary Art Market Report 2017: Towards Art Market gender equality", *Art Price.com*, <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2017/towards-art-market-gender-equality>.
- AZÚA, Félix de, 2011 [1995], *Diccionario de las artes*, Barcelona: Random House Mondadori.
- BAEZA, Pepe, 2003, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BAL, Mieke, 1996, "The Discourse of the Museum", en: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne (eds), *Thinking About Exhibitions*, Londres: Routledge.
- BALLESTEROS DONCEL, Esmeralda, 2016, "Los números cuentan. Sub-representación de la obra artística de mujeres creadoras en museos y centros de arte contemporáneos", *Política y Sociedad* 53 (2), pp. 577-602. http://dx.doi.org/10.5209/rev_POSO.2016.v53.n2.46964.
- BALZER, David, 2015, *Curationism. How Curating Took Over the Art World and Everything Else*, Londres: Pluto Press.
- BARCENILLA, Haizea, 2014, "Incluir o replantear: cómo exponer e historizar a las mujeres artistas", *Boletín de Arte* 35, Universidad de Málaga, pp. 117-129.
- BARNATÁN, Marcos-Ricardo (dir.), 2002, *Xul Solar*, cat. exp., Madrid: MNCARS.
- BASUALDO, Carlos; ZAYA, Octavio y CHILLIDA, Alicia (eds.), 2001, *Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en América. Eztetyka del sueño*, cat. exp., Madrid: MNCARS.
- BEARD, Mary, 2017, *Women & Power. A Manifesto*, Nueva York: Liveright.
- BEIRAK ULANOSKY, Jazmín, 2012, "Política cultural y arte contemporáneo. El Centro Nacional de Exposiciones (1983-1989)", en: Darío Corbeira (ed.), *Arte y transición*, Madrid: Brumaria, pp. 249-271.
- BETETA MARTÍN, Yolanda, 2012, "Las ausencias invisibles. Los sesgos de género en las políticas de adquisición de obras de arte. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía", en: Marián López Fernández-Cao, Asunción Bernárdez Rodal y Antonia Fernández Valencia (eds.), *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 195-212.
- BETETA, Yolanda, 2013a, "La proyección de las mujeres artistas en las políticas de difusión de las instituciones museísticas", en: *XIV Congreso Nacional: La mujer en el arte*, 22-23 marzo 2013, Madrid: MNCARS, Asociación Madrileña de Críticos de Arte (AMCA) y Asociación Española de Críticos de Arte/AICA Spain, pp. 127-138.
- BETETA MARTÍN, Yolanda, 2013b, "El desafío de las artistas contemporáneas. Una aproximación a la presencia de las creadoras en las ferias de arte contemporáneo. El caso de ARCO", *Investigaciones Feministas* 4, pp. 49-65.
- BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen, 2009, *María Blanchard*, cat. exp., Madrid: Fundación Mapfre.

BERNÁRDEZ, Carmen (ed.), 2012, *María Blanchard, cat. exp.*, Madrid y Santander: MNCARS y Fundación Botín.

BIDASECA, Karina, 2018, *La revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial*, Buenos Aires: Prometeo.

BLASCO, Selina, 2015, "Selina Blasco en conversación con Manuel Borja-Villel", en: Ángel GONZÁLEZ, Juan José LAHUERTA, Javier ARNALDO, Selina BLASCO, Rocío ROBLES, Iker SEISDEDOS, *Museografías*, Madrid: La Oficina, p. 117.

BOE, 2007, "Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres", *Boletín Oficial del Estado* 71, 23 marzo, pp. 12611-12645, <http://www.boe.es/boe/dias/2007/03/23/pdfs/A12611-12645.pdf>.

BOLAÑOS, María, 2008, *Historia de los museos en España*, 2ª edición, Gijón: Trea.

BONET, Juan Manuel (dir.), 2000, *Versiones del Sur: No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

BONET, J. M.; COSTA, R. de; PÉREZ, C. y SARABIA, R., 2001, *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

BONINO, Luis, 2004, "Los micromachismos", *Revista La Cibeles* 2, noviembre, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, pp. 2-10. <https://revista-utopia.blogspot.com/2011/05/micromachismos-luis-bonino.html>.

BONO, Ferrán, 2013, "Borja-Villel defiende que el técnico debe dirigir el museo, no el político", *El País*, 22 febrero, http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/02/22/valencia/1361562485_810209.html.

BORJA, Margarita, 2011, "La Ley de Igualdad, un horizonte de expectativas en la cultura de nuestro tiempo", en: *Mujeres y Cultura. Políticas de Igualdad*, Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 19-24.

BORJA-VILLEL, Manuel; PEIRÓ, Rosario (comisarios), 2009, *Nancy Spero: Disidanzas*, Barcelona y Madrid: MACBA y MNCARS.

BORJA-VILLEL, Manuel, 2010, "El museo interpelado", en: Manuel BORJA-VILLEL, Kaira CABAÑAS y Jorge RIBALTA, *Objectes relacionals, col·lecció MACBA 2002-2007*, cat. exp., Barcelona: MACBA, pp. 19-39, http://www.macba.cat/PDFs/borja_villel_colleccio_cas.pdf.

BORJA-VILLEL, Manuel, 2012, "La paradoja de Hans Haacke", *Castillos en el Aire*, cat. exp., Madrid: MNCARS, pp. 17-19.

BORJA-VILLEL, Manuel, CARRILLO, Jesús y PEIRÓ, Rosario (eds.), 2012, *Guía del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, vols. 1 y 2, Madrid: Unidad Editorial Revistas.

BORJA-VILLEL, Manuel, 2013, *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

BORJA-VILLEL, Manuel, DÍAZ, Tamara, VELÁZQUEZ, Teresa y LARSEN, Lars Bang, 2014, *Playgrounds, reinventar la plaza*, cat. exp., Madrid: MNCARS y Siruela.

BORJA-VILLEL, Manuel y ESCHÉ, Charles, 2016, "Use, Knowledge, Art, and History. A Conversation between Charles Esche and Manuel Borja-Villel", *L'Internationaleonline.org*, 16 junio, http://www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/70_use_knowledge_art_and_history_a_conversation_between_charles_esche_and_manuel_borja_villel.

BRETT, Guy (dir.), 2014, *Wols: El Cosmos y la Calle*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

BURICH, Lisbeth, 2016, "Sexism: Women artists are still underrepresented in the art world", *Medium.com*, 11 enero, <https://medium.com/@lisbethburich/sexism-women-artists-are-still-underrepresented-in-the-art-world-df9dfce0c0e7>.

BREA, José Luis (ed.), 1999, *El punto ciego. Arte español de los años 90*, Ediciones Universidad de Salamanca.

BURNS, Aileen, 2016, "Notes on the Formation of a Feminist Curatorial Practice for Today", *Art Monthly Australia* 286, pp. 24–27.

CABAÑAS BRAVO, J. Miguel, 1989, "Del hospital general al Centro de Arte Reina Sofía. Recorrido por los problemas de un edificio inacabado de la Ilustración", en: *IV Jornadas de arte El arte en tiempo de Carlos III*, 29 nov-2 dic 1988, Madrid: Editorial Alpuerto, pp. 81-95.

CABAÑAS, Kaira (ed.), 2012, *Espectros de Artaud*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

CAMERON, Dan (comisario), 1995, *Cocido y crudo*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

CANAL MNCARS 2011, "Manuel J. Borja-Villel y Elena Asins sobre la exposición 'Fragmentos de la memoria'" [vídeo], *YouTube*, 21 nov, <https://www.youtube.com/watch?v=r2p8ny9sOoM>.

CARBALLAS, Mónica y GARCÍA, Rafael (coords.), 2006, *Kimsooja. Respirar – una mujer espejo*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

Actividades MNCARS, 2005, "Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género", *Web Museo Reina Sofía (Actividades)*, <http://www.museoreinasofia.es/actividades/carcel-amor-relatos-culturales-sobre-violencia-genero>.

CARRERO PLANES, Virginia, 2012, *Teoría fundamentada Grounded Theory: el desarrollo de teoría desde la generalización conceptual*, 2a. edición, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

CARRILLO, Jesús, 2012, "Sin transición: reescritura de las prácticas conceptuales dentro y fuera del museo", en: Darío Corbeira (ed.), *Arte y transición*, Madrid: Brumaria, pp. 273-278.

CASAMARTINA, Josep y JIMÉNEZ BURILLO, Pablo (comisarios), 2008, *Amazonas del arte nuevo*, cat. exp., Madrid: Fundación Mapfre.

CASTAÑEDA, Alejandro, 2017, "Entrevista con Yaiza Hernández", en: Sergio RUBIRA (ed.), *Departamento De Investigación, Datos, Documentación, Cuestionamiento y Causalidad*, Madrid: Centro de Arte 2 de Mayo, pp. 87-89. <http://ca2m.org/es/publicaciones-2>.

CASTELLANO, Cristina, 2012, "Genre et musées", en Aline CAILLET y Christophe GENIN (dirs.), *Genre, sexe et égalité. Etude critique de nos rôles sociaux*, Paris: L'Harmattan, pp. 115-130.

CASTELLANOS-VERDUGO, M., CARO-GONZÁLEZ, F. J. y OVIEDO-GARCÍA, M., 2010, "An Application of Grounded Theory to Cultural Tourism Research: Resident Attitudes to Tourism Activity in Santiponce", en: Greg RICHARDS y Wil MUNSTERS (eds.), *Cultural Tourism Research Methods*, Wallingford, Oxfordshire: Cabi, pp. 115-128.

CBA (Círculo de Bellas Artes), 2018, "Manuel Borja-Villel #LunesAlCírculo: «Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica»" [vídeo], [conferencia impartida el 2 abril 2018], *YouTube*, 18 abril, <https://www.youtube.com/watch?v=iTRZzJc8Xrc>.

CERECEDA, Miguel, 2006, "Aunque reluzca", *ABC, Arte*, 21 octubre, p. 29.

CHARLESWORTH, J.J., 2017, "Interview with Frances Morris", *Art Review*, julio, https://artreview.com/features/feature_online_frances_morris_qa/.

CHÁVARRI, Raúl, 1976, *Artistas contemporáneas en España*, Madrid: Gavar.

CHEVRIER, Jean-François (comisario), 2013, *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*, cat. exp., Madrid: MNCARS y Siruela.

CREISCHER, Alice; HINDERER, Max Jorge y SIEKMANN, Andreas (eds.), 2010, *Principio Potosí*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

Colección MNCARS, 2018, "Colección", *Web Museo Reina Sofía*, <http://www.museoreinasofia.es/coleccion>.

COLÓN SEMENZA, Gregory M., 2010, *Graduate Study for the Twenty-First Century*, 2ª edición, Nueva York: Palgrave MacMillan.

COMBALÍA, Victoria, 2006, *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, Barcelona: Editorial Destino.

COMI, Simona; GRASSEN, Mara; ORIGO, Federica y PAGANI, Laura, 2016, "Quotas have led to more women on corporate boards in Europe", *London School of Economics Business Review*, 30 septiembre, <http://blogs.lse.ac.uk/businessreview/2016/09/30/quotas-have-led-to-more-women-on-corporate-boards-in-europe/>.

CONDE RUIZ, José Ignacio y MARRA, Ignacio, 2016, "Desigualdades de género en el mercado laboral español", *Fundación de Estudios de Economía Aplicada (FEDEA)*, 2016. <http://documentos.fedea.net/pubs/eee/eee2016-32.pdf>.

CORBEIRA, Darío y EXPÓSITO, Marcelo (eds.), 2005, *Arte: la imaginación política radical*, Madrid: Brumaria.

CORREA, Nieves, 2012, "Mujeres y arte de acción en España", en: Rocío de la VILLA (ed.), *Mujeres en el sistema de arte en España*, Madrid: Exit, pp. 97-105.

COTTER, Holland, 2007, "Feminist Art Finally Takes Center", *New York Times*, 29 enero. <https://mobile.nytimes.com/2007/01/29/arts/design/29femi.html>.

CULEBRAS PÉREZ, Mª Luisa, 2016, *Desigualdad de género en el momento actual*, 2ª edición, San Vicente, Alicante: Editorial Club Universitario.

DANILOWITZ, Brenda, 2006, *Anni Albers Joseph, Viajes por Latinoamérica*, cat. exp. Madrid: MNCARS.

DANTO, Arthur C., 2003, "The mourning after: a Roundtable", *Artforum international*, 41.7, marzo, pp. 206-211 y 268-270, <https://www.artforum.com/inprint/issue=200303&id=4321>.

DEEPWELL, Katy, 2006, "Feminist Curatorial Strategies And Practices Since The 1970s", en: Janet MARSTINE (ed.), *New Museum Theory and Practice*, Malden y Oxford: Blackwell, pp. 64-84.

Departament de Cultura, 2017, *Museus 2030. Pla de museus de Catalunya*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

DÉSANGES, Guillaume, 2010, "Entrevista con Alfred Pacquement. Director del Centre Pompidou", *Exit Express* 49, pp. 28-30.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2010, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

DIEGO, Estrella de, 1992, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid: La balsa de la medusa.

DIEGO, Estrella de, 1996, "Figuras de la diferencia", en: Valeriano Bozal (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Volumen II*, Madrid: Editorial Visor, pp. 346-363.

DIEGO, Estrella de, 2009, *La mujer y la pintura española del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*, Madrid: Cátedra.

DÍAZ MONZÓN, Ana María, 2012, *Pintura en femenino : la presencia de la mujer en el entorno artístico madrileño: 1980-1990*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes.

- DÍEZ HUERTAS, Celia, 2012, "Las artistas españolas y el mercado del arte: una reflexión sobre las causas de su desencuentro", en Rocío de la VILLA (ed.), *Mujeres en el sistema de arte en España*, Madrid: Exit, pp. 174-180.
- DÍEZ, José Luis y GUTIÉRREZ, Ana (dirs.), 2015, *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado: catálogo general*, Madrid: Museo del Prado.
- DIMITRAKAKI, Angela, 2005, "'Five o'clock on the sun' Three Questions on Feminism and the Moving Image in the Visual Arts of Non-Western Europe", *Third Text* 19 (3) pp. 269-282.
- DIMITRAKAKI, Angela, 2013, "The 2008 Effect. Thoughts on Art World Feminism in the Shadow of Global Capitalism", *Third Text* 27 (4), pp. 579-588.
- DOCTOR RONCERO, Rafael (dir.), 1999, *Espacio Uno II*, Madrid: MNCARS.
- DOCTOR RONCERO, Rafael (dir.), 2001, *Espacio Uno III*, Madrid: MNCARS.
- DOCTOR RONCERO, Rafael (dir.), (2013), *Arte español contemporáneo 1992-2013*, Madrid: La Fábrica editorial.
- DOCTOR, Rafael, 2015, "Manuel Borja-Villel, La idea de una identidad fija no tiene sentido", *Descubrir el Arte* 192, febrero, pp. 26-32.
- DUNCAN, Caroline, 1995, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London: Routledge.
- EDELSON, Mary Beth, 2015 [1989], "Male Grazing: An Open Letter to Thomas McEvilley", en Hilary Robinson (ed.), *Feminist Art Theory. An Anthology 1968-2014*, 2ª edición, Chichester, Inglaterra: Wiley Blackwell, pp. 54-59.
- EFE, 2009, "El Museo Reina Sofía inicia el programa Fisuras con Paul Sietsema", *El Cultural*, 19 mayo, www.elcultural.com/noticias/arte/El-Museo-Reina-Sofia-inicia-el-programa-Fisuras-con-Paul-Sietsema/504387.
- EFE, 2011, "Elena Asins: «Cuando empecé nadie aceptaba el arte creado con un ordenador»", *La Razón*, 18 octubre. https://www.larazon.es/historico/2819-elena-asins-cuando-empece-nadie-aceptaba-el-arte-creado-con-un-ordenador-ULLA_RAZON_405441.
- El Cultural, 2010, "El Museo Reina Sofía, año a año", *El Cultural*, 29 octubre, www.elcultural.com/revista/arte/El-Museo-Reina-Sofia-ano-a-ano/28054.
- El Correo, 2006, "Ixone Sádbaba emerge en Madrid", *El Correo*, 11 octubre, http://www.elcorreo.com/vizcaya/prensa/20061011/cultura_viz/ixobe-sadaba-emerge-madrid_20061011.html.
- ELLIS-PETERSEN, Hannah, 2017, "How the art world airbrushed female artists from history", *The Guardian*, 6 febrero. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/feb/06/how-the-art-world-airbrushed-female-artists-from-history>.
- ERNOULT, Nathalie y GONNARD, Catherine, 2009, "Regards croisés sur «elles@centrepompidou»", *Diogenes* 1(225), pp. 189-193. <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-189.htm>.
- ERNOULT, Nathalie, "elles@centrepompidou: une expérience qui fait école", en *ICOM CE Digital*, monográfico Museos, género y sexualidad, nº 8, 2013, pp. 38-45. <http://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital/>.
- ESPEJO, Beatriz, 2012, "Manuel Borja-Villel 'La idea de servicio público es esencial para mí'", *El Cultural*, 21 diciembre, <http://www.elcultural.com/revista/arte/Manuel-Borja-Villel/32019>.
- ESPEL ALDÁMIZ-ECHEVARRÍA, Miguel, 2013, *El mercado del arte. Reflexiones y experiencias de un marchante*, Gijón: Trea.

Exhibitionist, The, 2013, "To Have and to Hold. Manuel Borja-Villel and Frances Morris in conversation", *The Exhibitionist* 8, octubre, pp. 6-17.

Exit Express, 2005, "Exposiciones España: Cárcel de amor", *Exit Express* 12, mayo, p. 19.

FAUCHEREAU, Serge (ed.), 2004, *German Cueto*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

FLECKNER, Uwe (ed.), 2009, *La invención del siglo XX: Carl Einstein y las vanguardias*, cat.exp., Madrid: MNCARS.

FERNÁNDEZ CABALEIRO, Begoña, 2013, "La mujer y el comisariado de exposiciones", en: *XIV Congreso Nacional: La mujer en el arte*, 22-23 marzo 2013, Madrid: MNCARS, Asociación Madrileña de Críticos de Arte (AMCA) y Asociación Española de Críticos de Arte/AICA Spain, pp. 55-73.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Olga, 2012, "Comisariado y exposiciones: perspectivas historiográficas", *Exitbook* 17, Madrid: Exit, pp. 52-61.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Olga, 2013, "El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa", en: Juan Vicente ALIAGA y Patricia MAYAYO (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid: This Side Up, pp. 101-124.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, 2006, *La visión impura. Fondos de la colección permanente*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

FERNÁNDEZ VILLANUEVA, Concepción, 2010, "La equidad de género: presente y horizonte próximo", *Quaderns de Psicologia* 12 (2), pp. 93-104.

FERRER, Esther, 1987, "La otra mitad del arte", *Lápiz* 44, pp. 7-8.

FERRIS, José Luis, 2004, *Maruja Mallo*, Madrid: Temas de Hoy.

FISHER, Jean, 2003, *Vampire in the Text. Narratives in Contemporary Art*, Londres: InIVA (Institute of Visual Arts).

Publicaciones MNCARS, 2013, "Formas biográficas, Construcción y mitología individual", *Web Museo Reina Sofía (Publicaciones)*, <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/formas-biograficas-construccion-mitologia-individual>.

FOSTER, Hal, 2013 [2011], *El complejo arte-arquitectura*, Madrid: Turner Publicaciones.

Gara, 2006, "Ixone Sábada inaugura un nuevo programa del museo Reina Sofía", *Gara*, 11 octubre, p. 53.

GARCÍA, Ángeles, 2008, "Retrato de un tiempo que termina", *El País*, Madrid, 6 diciembre, p. 11.

GARCÍA, Ángeles, 2014, "Una cultura basada en la escasez acaba destruyéndose a sí misma" (entrevista a Manuel Borja-Villel), *El País Cultura*, 23 diciembre, http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/22/actualidad/1419276624_834597.html.

GARCÍA, Ángeles, 2016, "El techo de cristal de las mujeres en los museos españoles", *El País*, 14 junio, http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/13/actualidad/1465830534_846045.html.

GIL, Silvia L., 2011, *Nuevos Feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*, Madrid: Traficantes de sueños.

GILLICK, Liam, 2010, "Contemporary Art Does Not Account for that Which is Taking Place", *e-flux*, <http://www.liamgillick.info/home/texts/Contemporary>.

GODOY DOMÍNGUEZ, M^a Jesús, 2007, *La mujer en el arte: una contralectura de la modernidad*, Granada: Editorial Universidad de Granada.

GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, 2000, "Los museos de arte hoy. Del pasado mediterráneo al presente anglosajón", *Trasdós* 2, pp. 215-240.

GONZÁLEZ CEBALLOS, Sara, 2016, "Nuevas metodologías expositivas en museos", *Culturas Revista de Gestión Cultural* 3 (2) pp. 37-53.

GRAW, Isabelle, 2013 [2008], *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*, Buenos Aires: Mardulce.

GUASCH, Anna Maria, 2000, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial.

GUASCH, Anna Maria, 2009, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*, Barcelona: Ediciones del Serbal.

GUTIÉRREZ BARRANCO, M^a Teresa, 2017, "La historia de la fotografía hecha por mujeres", *Exit Book* 67, pp. 16-23.

HALPERIN, Julia, 2017, "Contemporary Art Dominates US Museums, Our Visitor Surveys Confirm". *The Art Newspaper*, 29 marzo, <https://www.theartnewspaper.com/news/contemporary-art-dominates-us-museums-our-visitor-surveys-confirm>.

HARO, Noemí de, 2013, "Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo", en Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid: This Side Up, pp. 149-169.

HEARTNEY, Eleanor; POSNER, Helaine; PRINCENTHAL, Nancy y SCOTT, Sue, 2007, *After the Revolution. Women Who Transformed Contemporary Art*, Munich, Londres y Nueva York: Prestel.

HEARTNEY, Eleanor; POSNER, Helaine; PRINCENTHAL, Nancy y SCOTT, Sue, 2013, *The Reckoning. Women Artists of the New Millennium*, Munich, Londres y Nueva York: Prestel.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, 2018, *Reflexiones museológicas desde los márgenes*, Gijón: Trea.

HIGGINS, Charlotte, 2016, "Tate Modern's Frances Morris: 'If it rained I went to the museum. That had a huge impact'", *The Guardian*, 16 abril. www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/16/tate-modern-director-frances-morris-interview.

HOOPER-GREENHILL, Eilean 1988, "Counting visitors or visitors who count?", en: Robert LUMLEY (ed.), 1988, *The Museum Time-Machine*, Londres: Routledge, pp. 213-232.

HONTORIA, Javier, 2006, "Ixone Sábeda. Estética del desarraigo", *El Cultural*, 2 noviembre, p. 34.

HUSTVEDT, Siri, 2016, *A Woman Looking at Men Looking at Women*, Nueva York: Simon & Schuster.

Indispensables, s/f, "Indispensables: 80 básicos del Museo", *Web Museo Reina Sofía (Visita)*, <http://www.museoreinasofia.es/visita/tipos-visita/visita-autonoma/indispensables>.

JACOBSEN, John W., 2014, "The community service museum: owning up to our multiple missions", en *Museum Management and Curatorship*, 29 (1), pp. 1-18.

JARQUE, Fietta y SILIÓ, Elisa, 2010, "Las veinte exposiciones estrella del Reina Sofía", *El País*, 16 octubre, http://elpais.com/diario/2010/10/16/babelia/1287187936_850215.html.

JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, María Dolores, 1989, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 2014, *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid: Cátedra.

JONES, Amelia, 2016, "Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?)", *On Curating magazine: Curating in Feminist Thought* 29, mayo, pp. 5-20, oncurating.org.

JUNGNICKEL, Katrina y HJORTH, Larissa, 2014, "Methodological entanglements in the field: methods, transitions and transmissions", *Visual Studies* 29(2), pp. 136-145.

KT Press, s.f., "Feminist Art Observatory: a resource on feminist art and women artists", [ktpress.co.uk](http://www.ktpress.co.uk/feminist-art-observatory.asp), <http://www.ktpress.co.uk/feminist-art-observatory.asp>.

KUNZE TAKENGNY, Christine, 2008, "Documenta, a truly global exhibition?", en: Yannis Arvanitis et al (eds.), *The Fine Red Line. A Curatorial Miscellany*. Londres: IM Press, pp. 45-47.

KUONI, Carin, ed., 2001, *Words of Wisdom: A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art*, Nueva York: Independent Curators International (ICI).

LAFONT, Isabel, 2007, "La nueva cara del Reina Sofía", *El País*, 22 agosto, http://elpais.com/diario/2007/08/22/revistaverano/1187733602_850215.html.

LAFONT, Isabel, 2011, "Arte contemporáneo y paritario", *El País*, 13 marzo, https://elpais.com/diario/2011/03/13/madrid/1300019061_850215.html.

LAGNADO, Lisette (dir.), 2010, *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesías y morfologías*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

LAMPERT, Catherine (comisaria), 2000, *Francisco Toledo*, cat. exp., Londres y Madrid: Whitechapel Art Gallery y Turner Libros.

LIPPARD, Lucy R., 1990, *Mixed Blessings: New Art in Multicultural America*, Nueva York: Pantheon Books.

LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Marián; BERNÁNDEZ RODAL, Asunción, FERNÁNDEZ VALENCIA, Antonia (eds.), 2012, *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid: Editorial Fundamentos.

LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Marián, 2013, "La función de los museos, preservar el patrimonio ¿masculino?", *ICOM CE Digital* 8, monográfico Museos, género y sexualidad, pp. 16-23. <http://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital/>.

LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Marián, 2014, "MAV te observa, entraremos en acción: Las mujeres en el sistema del arte español. Sobre piedras y vientos de igualdad", *Investigaciones Feministas* 4, pp. 91-110.

LÓPEZ, José Alberto, 2014, "Repensando el Museo. Entrevista con Manuel Borja-Villel", *Lápiz* 286/287, octubre-enero 2015, pp. 49-85.

LORENTE, J. Pedro, 2008, *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón: Trea.

LORRIAUX, Aude, 2015, "Pourquoi nous n'avons pas de musée des femmes en France?", *Slate*, 23 marzo, <http://www.slate.fr/story/99029/pourquoi-musee-femmes-france>.

LOUISE, Dany, 2016, "Women in the visual arts: 'Leadership is not a gender neutral space'", *a-n Artists Information Company*, 28 abril. <https://www.a-n.co.uk/news/women-in-the-visual-arts-leadership-is-not-a-gender-neutral-space>.

MANTECÓN MORENO, Marta, 2010a, "Con el pelo a lo garçon...", *Exit Book* 12, pp. 98-99.

MANTECÓN MORENO, Marta, 2010b, "'Tú tampoco tienes nada': arte feminista y de género en la España de los 90", *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, pp. 155-167.

MANTECÓN MORENO, Marta, 2011, "Mujeres, feminismos y género en España", *Exit Express* 58, abril/mayo, pp. 15-29.

MARÍA RUIDO, Oliva y TEJEDA, Isabel (eds.), 2012, *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*, cat. exp., Madrid: Acción Cultural Española (AC/E) y Ayuntamiento de Madrid, Conde Duque.

MÁRQUEZ GUERRERO, María, 2016, "Bases epistemológicas del debate sobre el sexismo lingüístico", *Arbor* 192-778, marzo-abril, a307, <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2016.778n2010>.

MARTÍN LLOPIS, Paloma (coord.), 2003, *Museo de Museos. 25 Museos de Arte Contemporáneo en la España de la Constitución*, cat. exp., Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

MARTÍN, Carlos, 2010, *La colección: Museo Nacional Reina Sofía, claves de lectura*, Madrid: Ediciones La Central.

MARTÍNEZ, Chus, 2018, "But Still, Like Air, I'll Rise", *e-flux journal* 92, junio, <https://www.e-flux.com/journal/92/204117/but-still-like-air-i-ll-rise/>.

MARTÍNEZ COLLADO, Ana, 2005, "Arte y red en España", *Exit Express* 12, mayo, p. 13.

MARTÍNEZ, Josefina L., 2018, "'El feminismo del 99% es la alternativa anticapitalista al feminismo liberal', entrevista a Cinzia Arruzza", *Viento Sur*, 23 agosto, <https://www.vientosur.info/spip.php?article14120>.

MARTÍNEZ, Pablo, 2007, "Jóvenes en el museo: 'Hastadieciocho.mncars'", en Roser CALAF MASACHS, Olaia FONTAL MERILLAS y Rosa Eva VALLE FLÓREZ (coords.), *Museos de Arte y Educación. Construir patrimonios desde la diversidad*, Gijón: Trea, pp. 237-249.

MARTÍNEZ, Pablo, 2009, "Distrito MNCARS. Políticas educativas de proximidad: el potencial del museo como agente social para el cambio", en: Javier ARNALDO (dir.), *Los museos en la educación: la formación de los educadores: I Congreso Internacional*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 144-149.

MARTÍNEZ TEJEDOR, M^a Concepción y CÁMARA LÓPEZ, Elvira, 2012, "La ausencia/presencia de las Mujeres en los Museos con colecciones artísticas. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía", en: Marián LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Asunción BERNÁNDEZ RODAL y Antonia FERNÁNDEZ VALENCIA (eds.), *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 179-194.

MARZO, Jorge Luis, 1991, "La revisión feminista de la historia del arte", *Lápiz* 78, pp. 36-47.

MARZO, Jorge Luis y BADIA, Tere, 2006, "Las políticas culturales en el estado español (1985-2005)", *Espais*, http://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf.

MATEO DE CASTRO, Javier, 2016, "El museo como discurso sociopolítico: la presencia de las mujeres en los centros de arte contemporáneo de Castilla y León", *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia* 11, pp. 523-544.

MATUS, Mauricio y GALLEGU, Nazareth, 2015, "Techo de cristal en la Universidad. Si no lo veo no lo creo", *Revista Complutense de Educación* 26(3), pp. 611-626.

MAV, 2009, "Exposiciones", mav.org, 11 octubre, <https://mav.org.es/exposiciones/>.

MAYAYO, Patricia, 2010, "Pompidou, 100% mujeres", *Exit Book* 12, pp. 95-97.

MAYAYO, Patricia, 2012, "El Imperio de 'las señoras'. Orígenes de un mito fundacional o el acceso de las mujeres a la institución arte", en: Mar VILLAESPEA (ed.), *Desacuerdos* 7, Barcelona: Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS y UNIA, pp. 146-158, <http://www.macba.cat/en/desacuerdos-feminismos>.

MAYAYO, Patricia, 2013, "Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes", *Investigaciones Feministas* 4, pp. 25-37.

McEVILLEY, Thomas, 1992, *Art & Otherness*, Nueva York: McPherson & Company.

MDO/E.P., 2010, "Artista sonoro Francisco López construye 'experiencias emotivas' en el Reina Sofía", *Madridiario*, 16 enero, <https://www.madridiario.es/noticia/181165/cultura-y-ocio/el-artista-sonoro-francisco-lopez-construye-experiencias-emotivas-en-el-reina-sofia.html>.

Mediación cultural, s/f, *Web Museo Reina Sofía (Visita)*, <http://www.museoreinasofia.es/visita/mediacion-cultural>.

MEISEL, Hélène, 2010, "Centre Pompidou. La fecundidad del caos", *Exit Express* 49, pp. 31-32.

MEISTER, Albert, 2014 [1976], *Beaubourg, una utopía subterránea*, Madrid: Enclave de Libros.

MENDELSON, Jordana (comisaria), 2012, *Encuentros con los años 30*, cat. exp., Madrid: MNCARS y La Fábrica.

MÉNDEZ BAIGES, Maite (ed.), 2017, *Arte escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, Granada: Comares.

MÉNDEZ, Lourdes, 2002, "Construir jerarquías: el entramado del poder, del sexo y de la etnicidad en los mundos del arte contemporáneo", en: Aurelia Martín, M^a Casilda Velasco y Fernanda García (coords.), *Las mujeres en el África Subsahariana: Antropología, literatura, arte y medicina*, Barcelona: Ediciones del Bronce/Planeta, pp. 201-234.

MÉNDEZ, Lourdes, 2011, "Ellos, "artistas" a secas; Ellas, "mujeres artistas"; que no es lo mismo", en Rocio de la Villa (dir.), *Agencia Feminista y Empowerment en artes visuales*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 153-167.

MÉNDEZ, Lourdes, 2015, "El sexo como categoría curatorial: una apuesta política", *Errata* 14, julio-diciembre, pp. 244-256. https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_14.

MÉNDEZ, Lourdes, 2016a, "Genealogías excluyentes", *n.paradoxa* 38, julio, pp. 97-102. https://www.ktpress.co.uk/pdf/vol38_npara_97-102_Lourdes-Mendez.pdf.

MÉNDEZ, Lourdes, 2016b, "Entre avances y retrocesos: retos para una antropología feminista del campo del arte", *Nierika, Revista de Estudios de Arte* 10(5), pp. 76-92. <http://revistas.iberomex.mx/arte/>.

MESQUITA, Ivo y PEDROSA, Adriano (eds.), 2000, *Versiones del Sur. F[r]icciones*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

META BAUER, Ute, 1996, "Servicio de información", *Zehar* 30, pp. 18-21.

MIGUEL, Ana de, 2015, *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*, Madrid: Cátedra.

MINGUET BATLLORI, Joan M., 2003, "La crítica de arte en España", en Anna Maria GUASCH (coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 147-208.

Ministerio de Cultura, s/f, 'Medallas de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Relación de premiados del año 2005' [medalla de oro a Elena Asins], Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/catalogo/cultura/premios/otros-premios/medallas/MedallasOro_2005.pdf.

MdA, 2000 a 2006, *Memoria de actividades* [no digitalizadas], Madrid: MNCARS.

MdA, 2007 a 2016, *Memoria de actividades*, Madrid: MNCARS, <http://www.museoreinasofia.es/museo/memoria-actividades>.

MNCARS, 2002, *Archivos 1971-2002*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

Moderna Museet, 2016, "Highlighting & The Second Museum of Our Wishes", *modernamuseet*, 15 febrero. <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/the-collection/research/previous-research-projects/highlighting-second-museum-wishes/>.

MOLINA, Ángela, 2002, "Es importante pensar cómo se utiliza el espectáculo del arte y cuál es su dimensión crítica", *El País*, 8 junio, http://elpais.com/diario/2002/06/08/babelia/1023491167_850215.html.

MOLINA, Ángela, 2017, "Manuel Borja-Villel: 'Del arte me interesa la materia oscura, lo que no se ve'", *El País*, 5 diciembre, https://elpais.com/cultura/2017/11/28/babelia/1511896402_619308.html.

MOLINOS NAVARRO, Natalia, 2010, *La artista alicantina Juana Francés: estudio crítico de su obra*, tesis doctoral, Alicante: Universidad de Alicante, <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/15036>.

MOLINS, Patricia (comisaria), 2002, *Los humoristas del 27*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

MOLINS, Patricia (dir.), 2004, *Galería Cadaqués (1973-1997)*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

MOLINS, Patricia, 2005, "El museo: de la obra a la institución", *Exit Book 4*, Madrid. http://wiki.medialab-prado.es/images/f/f9/Molins_el_museo_de_la_obra_a-la_institucion.pdf.

MORENO CONDE, Margarita, 2012, "La perspectiva de género en los museos, reparar un silencio", en: Rocío de la VILLA (ed.), *Mujeres en el sistema de arte en España*, Madrid: EXIT, pp. 164-173.

MOROZ, Sarah, 2017, "Catherine Morineau. Interview (and an Exhibit) on Women in the Arts", *The Cut*, octubre, <https://www.thecut.com/2017/10/women-house-camille-morineau-of-la-monnaie-de-paris.html>.

MOYA, Adelina, 2012, "Debate: Mujeres, Arte y Feminismo", *Exit Express 12*, mayo, p. 5.

MULLER, Nat, 2016, "What Representations?", *Ibraaz*, 31 octubre, <http://www.ibraaz.org/essays/166>.

MUNDINE, Djon, 2002, *Ramingining: Arte aborigen australiano de la tierra de Arnhem*, cat. exp., Madrid: MNCARS, en colaboración con Sydney: Museum of Contemporary Art & Bula'bula Arts.

Museo del Prado, 2017, "Itinerario expositivo 'La mirada del otro. Escenarios para la diferencia'", *Web Museo del Prado*, 15 junio, <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/itinerario-expositivo-la-mirada-del-otro/1970d245-753e-4915-8a75-f103a19cde33>.

Museosenfemenino, 2010, "Itinerario. Feminismo, Una mirada feminista sobre las vanguardias", *museosenfemenino.es*, http://www.museosenfemenino.es/museo_reina_sofia.

MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, 2006, "Mujeres en la producción artística española del siglo XX", *Cuadernos de Historia Contemporánea* 28 (97) pp. 97-117.

MURACCIOLE, Marie, 2010, "Portrait. Jean-François Chevrier", *Critique d'art* 36, otoño, <http://critiquedart.revues.org/1552>.

MURIANA, Carmen G., 2017, "Información y micropolítica. El periodismo activista de Esther Ferrer", *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta*, cat. exp. Madrid: MNCARS, pp. 275-283.

NIXON, Mignon, 2018, "Women, Art, and Power After Linda Nochlin", *October* 163, pp. 131-132.

Nosotras Proponemos, 2018, "Compromiso de práctica artística feminista", *Nosotras Proponemos.org*, <http://nosotrasproponemos.org/nosotras/>.

O'DOHERTY, Brian, 2011 [2000], *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Murcia: CENDEAC.

OHLENSCHLÄGER, Karin, 2018, "La disfuncionalidad del patriarcado se ha hecho evidente", *Bienal Miradas de Mujeres*, 16 abril, <http://www.bienalmiradasdemujeres.org/es/actualidad-item/la-disfuncionalidad-del-patriarcado-se-ha-hecho-evidente-karin-ohlenschlager/>.

- OJEDA, Alfonso (ed.), 2010, *El legado artístico asiático*, Madrid: Ibersaf Editores.
- O'NEILL, Paul y WILSON, Mick (eds.), 2010, *Curating and the Educational Turn*, Londres: Open Editions / de Appel.
- OGUIBE, Olu, 2004, *The Culture Game*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- OLIVARES, Rosa, 2005, "Entrevista con Rosa Martínez", *Exit Express* 13, verano, pp. 8-9.
- OLIVARES, Rosa, 2011, "Entrevista: Eugènia Balcells", *Exit Express* 58, abril/mayo, pp. 6-13.
- PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda, 1992 [1981], *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London: Pandora Press.
- PAZOS MORÁN, María, 2013, *Desiguales por ley. Las políticas públicas contra la igualdad de género*, Madrid: Catarata.
- PÉREZ, Luis Francisco, 2018, *Espacios de significado. Ensayos de exposiciones de arte en España 1983-2003*, Madrid: Exit Publicaciones.
- PÉREZ VALENCIA, Paco, 2007, *La insurrección expositiva*, Gijón: Trea.
- POLLOCK, Griselda, 2008, *Encounter in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*, Abingdon, Oxon: Routledge.
- POLLOCK, Griselda, 2012a, "Unexpected Turns: The Aesthetic, the Pathetic and the Adversarial in the Long Durée of Art's Histories", *Journal of Art Historiography* 7, diciembre.
<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/pollock.pdf>.
- POLLOCK, Griselda, 2012b, "Los momentos de María Blanchard", en: Carmen BERNÁRDEZ (ed.), *María Blanchard*, cat. exp., Madrid y Santander: MNCARS y Fundación Botín, pp. 81-93.
- POWER, Kevin y SÁNCHEZ, Osvaldo (dirs.), 2005, *Eco: arte contemporáneo mexicano*, cat. exp., Madrid: MNCARS.
- Preguntas Frecuentes, s/f, "Preguntas Frecuentes", *Web Museo Reina Sofía*,
http://www.museoreinasofia.es/preguntas_frecuentes.
- QUAGGIO, Giulia, 2014, *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Madrid: Alianza editorial.
- QUEMIN, Alain, 2015, "L'inégale distribution du succès en art contemporain entre les nations à partir des palmarès des «plus grands» artistes dans le monde", *Revue Proteus* 8, marzo, pp. 24-38.
- RAJCHMAN, John, 2009, "Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions", *Tate Papers* 12, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/les-immateriaux-or-how-construct-history-exhibitions>.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, 1992, *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Madrid: La balsa de la Medusa.
- RAMÍREZ, Mari Carmen y Olea, Héctor (eds.), 2000, *Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en América. Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, cat. exp., Madrid: MNCARS.
- RAMOS, Cynthia, 2016, "Estadísticas / X Bienal Centroamericana", *Bienal Centro Americana.com*, 4 diciembre, <http://www.bienalcentroamericana.com/2016/12/04/estadisticas-x-bienal-centroamericana/>.
- REILLY, Maura, 2015, "Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes", *Art News*, 26 mayo, <http://www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/>.
- REILLY, Maura, 2017, "What Is Curatorial Activism?", *Art News*, 11 julio, <http://www.artnews.com/2017/11/07/what-is-curatorial-activism/>.

REILLY, Maura, 2018, *Curatorial Activism*, Londres: Thames & Hudson.

REILLY, Maura y PERRY, Lara, 2016, "Living the Revolution. A Dialogue Between Maura Reilly & Lara Perry", *On Curating magazine: Curating in Feminist Thought* 29, mayo, pp. 49-52, oncurating.org.

RIAÑO, Peio H., 2015, "El Museo Reina Sofía entrega 824 obras al Prado y recibe 31", *El Español*, 22 noviembre, https://www.elespanol.com/cultura/arte/20151119/80492017_0.html.

RIAÑO, Peio H., 2016, "Las mujeres no pintan nada en la foto de la cúpula del arte español", *El Español*, 19 marzo, https://www.elespanol.com/cultura/arte/20160318/110489247_0.html.

RIAÑO, Peio H., 2017, "¿Dónde está el aparato intelectual? El Reina Sofía ignora a sus científicos", *El Español*, 4 abril, http://www.elespanol.com/cultura/arte/20170403/205730025_0.html.

RIAÑO, Peio H., 2018, "'Es una absoluta vergüenza', hablan las artistas invisibles para el Reina Sofía", *El Español*, 11 abril, http://www.elespanol.com/cultura/arte/20180411/absoluta-verguenza-hablan-artistas-invisibles-reina-sofia/298970774_0.html.

RIBALTA, Jorge (ed.), 1998, *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca: Ediciones Universitarias de Salamanca.

RIBALTA, Jorge (dir.), 2015, *Aún No. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos (1972-1991)*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

RIBAS, Joao, 2015, "Notes Towards the History of the Solo Exhibition", *Afterall Journal*, primavera, pp. 5-15, <http://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/681282>.

RISPA, Raúl y VARAS, Valeria (eds.), 2003, *El libro ruso de vanguardia 1910-1934*, cat. exp., Madrid: Documenta Artes y Ciencias Visuales, MoMA y MNCARS.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia, 2010, *Principio Potosí Reverso*, Madrid: MNCARS.

RIVERA MARTORELL, Sara, 2013, "El arte feminista y su exhibición. La musealización de un conflicto", *Encrucijadas* 5, pp. 106-120.

ROBINSON, Hilary, 2002, "The Gender Gap", *Circa Art Magazine* 100, verano, pp. 36-41, <https://www.jstor.org/stable/25563815>.

ROBINSON, Hilary, 2015, *Feminist Art Theory. An Anthology 1968-2014*, 2ª edición, Chichester, Inglaterra: Wiley Blackwell.

RODRIGO, Antonina, 1978, *Mujeres para la Historia. La España silenciada del siglo XX*, Barcelona: Carena.

RODRÍGUEZ, E.J., 2012, "Chus Martínez: 'Los artistas no son un lujo, son una necesidad'", *Jotdown*, <http://www.jotdown.es/2012/11/chus-martinez-los-artistas-no-son-un-lujo-son-una-necesidad/>.

RODRÍGUEZ COLLADO, María, 2011, *Investigación desde la perspectiva de género de los fondos audiovisuales del MNCARS. La mujer en el panorama artístico audiovisual*, Máster de estudios Feministas, Análisis Cultural y Desarrollo, Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense, http://eprints.ucm.es/13902/1/TFM_Mar%C3AD%C3%A1_Rodríguez_Collado.pdf.

ROGOFF, Irit, 2002, "Hit and Run—Museums Cultural Difference", *Art Journal* 61 (3) otoño, pp. 63-73.

RTVE, 2018, "Cultura 18: Arte y Feminismo" [audio], *Radio 3*, 18 abril, <http://www.rtve.es/alacarta/audios/cultura18/>.

RUBIRA, Sergio, 2011, "Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas", *Exit Express* 57, feb-marzo, pp. 32-33.

- RUIZ, Luis M., 2009, 'Entrevista a Manuel Borja-Villel', *Textos Críticos*, 21 enero, <http://textos-criticos.blogspot.com.es/2009/01/entrevista-manuel-borja-villel-por-luis.html>.
- RUIZ MANTILLA, Jesús, 2011, "Las seis reinas del Reina", *El País*, 21 julio, https://elpais.com/diario/2011/07/21/revistaverano/1311199208_850215.html.
- SÁEZ-ANGULO, Julia, 2012, "Mujeres Artistas en los Museos Thyssen-Bornemisza, Reina Sofía y Prado", *Artes Hoy*, 22 marzo, <http://www.arteshoy.com/?p=3935#more-3935>.
- SALAZAR, María José (coord.), 1982, *María Blanchard*, cat. exp., Madrid: Museo de Arte Contemporáneo.
- SALAZAR, María José, 2001, *Juan Gris (1887-1927). Obras de la colección*, cat. exp., Madrid: MNCARS.
- SALVADOR MARTÍNEZ, María, 2004, "Acciones positivas para la promoción de la mujer en el sector público", en M^a Luisa BALAGUER CALLEJÓN (coord.), *XXV Aniversario de la Constitución Española: propuestas de reformas*, Diputación Provincial de Málaga, pp. 557-574.
- SAM, 2012, "Singular Works by Seminal Women", *Seattle Art Museum*. <http://www.seattleartmuseum.org/exhibitions/elles>.
- SÁNCHEZ BALMISA, Alberto, 2010, "Entrevista con Manuel Borja-Villel. Director del MNCARS", *Exit Express* 49, pp. 20-26.
- SANDELL, Richard y NIGHTINGALE, Eithne (eds.), 2012, *Museums, Equality and Social Justice*, Abingdon y Nueva York: Routledge.
- SANDOVAL, Chela, 2015 [2000], *Metodología de la emancipación*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SASSEN, Saskia, 2014, *Expulsions: brutality and complexity in the global economy*, Cambridge, MA y Londres: Harvard University Press.
- SCHAMMAH GESSER, Silvina y REIN, Raanan (coords.), 2011, *El otro en la España contemporánea. Prácticas, discursos y representaciones*, Sevilla: Tres Culturas.
- SEISDEDOS, Iker y GARCÍA, Ángeles, 2008, "Una ley para el Reina Sofía", *El País*, 15 diciembre, elpais.com/diario/2008/12/15/cultura/1229295601_850215.html.
- SEISDEDOS, Iker, 2010, "El reina Sofía revoluciona su política de exposiciones temporales", *El País, Cultura*, 7 mayo, p. 43.
- SEISDEDOS, Iker, 2015, "¿Y a usted qué le parece?", en: Ángel GONZÁLEZ, Juan José LAHUERTA, Javier ARNALDO, Selina BLASCO, Rocío ROBLES, Iker SEISDEDOS, *Museografías*, Madrid: La Oficina, pp. 130-138.
- SEROTA, Nicholas, 2000 [1996], *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*, London: Thames & Hudson.
- SESÉ, Teresa, 2011, "El sexteto del reina", *La Vanguardia*, 25 julio, p. 31.
- SICHEL, Berta, 2006, *Primera generación. Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*, cat. exp., Madrid: MNCARS.
- SICHEL, Berta (ed.), 2005, *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género*, Madrid: MNCARS.
- SICHEL, Berta, 2011, "We Are Looking for You: Mujeres, espacio y relaciones", en Rocío de la Villa (dir.), *Agencia Feminista y Empowerment en artes visuales*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 39-47.

- SMITH, Roberta, 2005, "Harald Szeemann, 71, Curator Of Groundbreaking Shows", *New York Times*, 25 febrero, <http://www.nytimes.com/2005/02/25/arts/design/harald-szeemann-71-curator-of-groundbreaking-shows-dies.html>.
- SMITH, Neil, 2006, "The endgame of globalization", *Political Geography* 25, pp. 1-14. doi:10.1016/j.polgeo.2005.12.001.
- SMITH, Terry, 2011, *Contemporary Art: World Currents*, London: Laurence King Publishing.
- SMITH, Terry, 2012, *Thinking Contemporary Curating*, Nueva York: Independent Curators International (ICI).
- SPERO, Nancy, 2009, "El Whitney y las mujeres", en M. Borja-Villel y R. Peiró, (Dir.), *Nancy Spero: Disidanzas*, Barcelona y Madrid: MACBA y MNCARS, pp. 112-113.
- STAHLE, Urs, 2008, *Zoe Leonard Fotografías*, cat. exp. Fotomuseum Winterthur y MNCARS, Göttingen: Steidel Verlag.
- STANFILL, Sonnet, 2016, "Taking On the Boys' Club at the Art Museum", *New York Times*, www.nytimes.com/2016/10/19/opinion/taking-on-the-boys-club-at-the-art-museum.html.
- STANISZEWSKI, Mary Anne, 1998, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA: MIT Press.
- STERMITZ, Evelin, 2010, "Text/Weave/Line—Video: An Interview with Beryl Korot", *Rhizome*, 3 junio. <http://rhizome.org/community/44087/>.
- SUÁREZ, Gonzalo, 2003, *Tras el espejo. Moda Española*, cat. exp., Madrid: DDI y Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación.
- SUÁREZ, Osbel y FONTANEDA, Eugenio (dirs.), 2007, *Lo[s] Cinético[s]*, cat. exp., Madrid: MNCARS.
- SUNDBERG, Martin, 2010, "Collection Strategies: Some Thoughts on How European Museums Deal with Gender Imbalance", *MP: An Online Feminist Journal* 3(1), pp. 18-22.
- SUNDBERG, Martin, 2011, "Representation and Regionalism: Moderna Museet and the Construction of a Narrative of Swedish Women Artists", en: Dominique POULOT, Felicity BODENSTEIN & José María LANZAROTE GUIRAL (eds.), *European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, EuNaMus Report, nº 4, Linköping University, pp. 361-370, http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=078.
- TATE BRITAIN, s/f, "Continue to walk through British Art from the 1960s up to the present day", *Tate.org*, <http://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/display/walk-through-british-art/sixty-years>.
- TEJEDA, Isabel, 1995, *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, Elche (Alicante): Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Departamento de Arte y Comunicación Visual Eusebio Sempere y Museo de Arte Contemporáneo.
- TEJEDA MARTÍN, Isabel, 2006, *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*, Madrid: Trama Editorial.
- TEJEDA MARTÍN, Isabel, 2010, "On the Writing of Exhibitions", *The Grammar of Exhibition. Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship* 7, Ámsterdam: Silvana Editoriale y The Netherlands Foundation for Visual Arts, Design and Architecture, pp. 64- 67.
- TEJEDA MARTÍN, Isabel, 2013, "Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta", en: Juan Vicente ALIAGA y Patricia MAYAYO (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid: This Side Up, pp. 179-206.
- TEJEDA MARTÍN, Isabel, 2017, "La exposición temporal: traducir y mostrar", *Caiana Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* 10, primer

semestre, pp. 190-196.

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=276&vol=10.

Temas, 2018, "Mesa redonda sobre feminismo. Nuevos horizontes en la lucha por la igualdad entre hombres y mujeres", *Temas para el debate* 285-286, agosto-septiembre, pp. 15-31.

The Economist, 2018, "Sex and French. Vive la différence", *The Economist*, 19 mayo, p. 20.

TORRADO ZAMORA, Laura, 2012, *La representación del cuerpo femenino en la fotografía española: artistas fotógrafas de la colección de arte contemporáneo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1990-2010): aplicaciones didácticas en el ámbito universitario*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes.

TORRES GONZÁLEZ, Begoña, 2012, "La posición de la mujer artista a lo largo de la historia del arte en España", en: Marián LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Asunción BERNÁRDEZ RODAL y Antonia FERNÁNDEZ VALENCIA (eds.), *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 24-28.

TRAFÍ-PRATS, Laura, 2012, "De la cultura feminista en la institución arte", en: Mar Villaespesa (ed.), *Desacuerdos 7*, Barcelona: Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS y UNIA, pp. 214-245.

TRIMIÑO VELASQUEZ, Celia de Jesús, 2010, *Aportaciones del feminismo liberal al desarrollo de los derechos políticos de las mujeres*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Carlos III, Instituto de Derechos Humanos Bartolomé de las Casas.

TUPITSYN, Margarita (ed.), 2009, *Rodchenko y Popova. Definiendo el constructivismo*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

UBERQUOI, Marie-Claire, 1995, "39.000 millones para el arte contemporáneo", *El Mundo*, 31 diciembre, p. 44, <http://paginaspersonales.deusto.es/abaitua/kanpetzu/museos.htm>.

VAN HEST, Femke, 2015, "La présence marginale d'oeuvres non occidentales sur le marché de l'art contemporain", *Revue Proteus* 8, marzo, pp. 39-55.

VAQUINHAS, Irene, 2014, "Museus do feminino, museologia de género e o contributo da história", *MIDAS Museus e estudos interdisciplinares* 3, <http://midas.revues.org/603>.

VARAS, Valeria y RISPA, Raúl (eds.), 2004, *Monocromos: de Malevich al presente*, cat. exp., Madrid: MNCARS.

VARELA, Núria, 2017, *Cansadas. Una reacción feminista contra la nueva misoginia*, 2ª edición, Barcelona: Grupo Zeta.

VERGINE, Lea, 2005 [1980], *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940*, Milán: Il Saggiatore.

VICENTE, Alex, 2013, "La mujer que inventó la abstracción. Una retrospectiva reexamina el legado de Hilma af Klint, desconocida artista sueca que rompió con la figuración antes que Kandinsky y Mondrian", *El País*, 3 marzo, https://elpais.com/cultura/2013/03/03/actualidad/1362327525_302300.html.

VICENTE, Alex, 2015, "El arte hecho por mujeres es menospreciado por sistema", *El País*, 10 febrero, https://elpais.com/cultura/2015/02/10/babelia/1423588894_498866.html.

VILA, Fefa, 1999, "Genealogías feministas. Contribuciones de la perspectiva radical a los estudios de las mujeres", *Política y Sociedad* 32, pp. 43-51.

VILLA, Rocío de la, 2008, "Durante el feminismo de la igualdad. Historiografía, teoría y prácticas artísticas", *Exit Book* 9, pp. 24-29.

VILLA, Rocío de la, 2010, "Una historia aberrante", *Exit Book* 12, pp. 102-103.

VILLA, Rocío de la, (ed.), 2012, *Mujeres en el sistema de arte en España*, Madrid: Exit.

VILLA, Rocío de la, 2013a, "En torno a la generación de los noventa", en: Juan Vicente ALIAGA y Patricia MAYAYO (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid: This Side Up, pp. 243-256.

VILLA ARDURA, Rocío de la, 2013b, "Crítica de arte desde la perspectiva de género", *Investigaciones Feministas* 4, pp. 10-23.

VILLA, Rocío de la, 2016, "Artistas de la posguerra española. Campo cerrado", *M-arteyculturavisual*, 22 mayo, <http://www.m-arteyculturavisual.com/2016/05/22/artistas-de-la-posguerra-espanola-campo-cerrado/>.

VILLAESPESA, Mar (dir.), 1993, 100%, cat. exp., Sevilla: Junta de Andalucía.

VILLAESPESA, Mar (ed.), 2012, *Desacuerdos 7*, Barcelona: Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS y UNIA. <http://www.macba.cat/en/desacuerdos-feminismos>.

VO, dan, 2015, "Why the V&A [Victoria & Albert Museum] Gay and Lesbian Tour is Essential", *Vam.ac.uk*, 23 abril, <https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/why-the-va-gay-and-lesbian-tour-is-essential>.

VOZMEDIANO, Elena, 1991, "La vieja historia del Museo de Arte Moderno", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, t. 4, pp. 377-392.

VOZMEDIANO, Elena, 2010, "Acoso y derribo al museo. Sobre los recortes presupuestarios", *El Cultural*, 24 septiembre, http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27858/Acoso_y_derribo_al_museo.

VOZMEDIANO, Elena, 2013a, "La exposición-libro", *El Cultural*, 6 diciembre, <https://m.elcultural.com/revista/arte/La-exposicion-libro/33739>.

VOZMEDIANO, Elena, 2013b, "Adquisiciones en los museos estatales: ¿dónde y por cuánto?", *El Cultural*, 20 diciembre, <https://www.elcultural.com/blogs/y-tu-que-lo-veas/2013/12/adquisiciones-en-los-museos-estatales-donde-y-por-cuanto/>.

VOZMEDIANO, Elena, 2018, "Guerra a los falsos", *El Cultural*, 21 marzo, <https://www.elcultural.com/blogs/y-tu-que-lo-veas/2018/03/guerra-a-los-falsos/>.

Exposiciones MNCARS, 2011, "Efrén Álvarez, Económicos", *Web Museo Reina Sofía (Exposiciones)*, www.museoreinasofia.es/exposiciones/efren-alvarez-economicos.

ZAFRA, Remedios, 2003, "Habitar en (punto) net. Exposición sobre feminismo y net.art", *Remedioszafra.net*, <http://www.remedioszafra.net/habitar/>.

ANEXO 1

Artículo 26 de la Ley de Igualdad

Ley Orgánica para la Igualdad efectiva de Mujeres y Hombres 3/2007

Artículo 26.

La igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual.

1. Las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma.

2. Los distintos organismos, agencias, entes y demás estructuras de las administraciones públicas que de modo directo o indirecto configuren el sistema de gestión cultural, desarrollarán las siguientes actuaciones:

a) Adoptar iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación estructural y/o difusa.

b) Políticas activas de ayuda a la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina, traducidas en incentivos de naturaleza económica, con el objeto de crear las condiciones para que se produzca una efectiva igualdad de oportunidades.

c) Promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública.

d) Que se respete y se garantice la representación equilibrada en los distintos órganos consultivos, científicos y de decisión existentes en el organigrama artístico y cultural.

e) Adoptar medidas de acción positiva a la creación y producción artística e intelectual de las mujeres, propiciando el intercambio cultural, intelectual y artístico, tanto nacional como internacional, y la suscripción de convenios con los organismos competentes.

f) En general y al amparo del artículo 11 de la presente Ley, todas las acciones positivas necesarias para corregir las situaciones de desigualdad en la producción y creación intelectual artística y cultural de las mujeres.

(BOE 2007: 12617).

ANEXO 2

Comentario crítico de los folletos y textos web sobre artistas mujeres en exposiciones individuales en el Museo Reina Sofía 2000-2016

Las páginas que siguen hacen un breve análisis, en orden cronológico, de la comunicación del museo sobre las exposiciones individuales de artistas mujeres, y de las exposiciones de pareja o colectivo hombre-mujer, en el museo Reina Sofía entre el 2000 y el 2016.

AÑO 2000

Teresa Lanceta (2000). La exposición de esta artista nacional incluye también la obra de anónimas mujeres marroquíes. En el orden jerárquico de la subalternidad, la artista autóctona queda por encima de creadoras no occidentales, y esto queda ulteriormente complicado por el hecho de que los tapices realizados por Lanceta se consideran obras de arte, mientras que los tejidos marroquíes proceden principalmente de museos etnográficos, insertando en el discurso de la exposición una controversia que se hizo muy espinosa incluso antes de la famosa muestra *Magiciens de la terre* (Pompidou 1989). Teresa Lanceta explica su postura: “Mi trabajo actual está basado en el reconocimiento, que no mestizaje, a un modo de hacer de miles de mujeres que dan vida a una técnica y a una tradición. He intentado huir de las versiones e interpretaciones.” No obstante, el texto en web dice que la artista ‘reinterpreta’ los diseños marroquíes, desliz menos desafortunado que el de la frase siguiente: ‘A partir de ellos configura un nuevo vocabulario pictórico **y los toma como excusa** para reconsiderar las labores femeninas tradicionales.’ (énfasis propio). Parece algo insultante que los tejidos marroquíes –que precisamente en el título de la exposición están en primer lugar, cuando lo habitual es poner primero el nombre de la artista— sean descritos como un pretexto, cuando la artista hace explícita una profunda admiración por los textiles. El uso de la palabra ‘excusa’ sugiere que quien haya redactado el texto)entiende el arte ‘otro’ como un arte del que hacer uso, no como un arte con el que dialogar de tú a tú, que es el declarado objetivo de la artista. Afortunadamente, el texto en red cierra con las claras intenciones de la artista, que son democráticas y no usurpadoras: ‘El trabajo de Lanceta dialoga en el espacio expositivo con los tejidos marroquíes a modo de reconocimiento del trabajo de miles de mujeres, que dan vida a una técnica y a una tradición. Tal y como explica la artista, con sus obras no quiere realizar versiones, sino que busca que sus piezas actúen como espejos de la alteridad.’ Encontramos, pues, cierta actitud condescendiente hacia los objetos etnográficos, pero no una depreciación de Lanceta por visibilizar ‘labores femeninas tradicionales’.

Ana Laura Aláez (2000), como ya mencionado brevemente en el capítulo de introducción al MNCARS al describir los tipos de exposición, Aláez instala una discoteca real para uso activo por el público, que hizo cola para visitarla. El escaso texto sirve para dar valor a la novedad de

la instalación, que abre a deshoras para acomodar las actividades que se han programado para experimentar la obra.

Las veinte páginas del catálogo colectivo de los proyectos de Espacio Uno de ese año (Doctor 2001: 78-97), no contienen ningún texto que explique o discorra sobre este proyecto. El catálogo simplemente muestra una reproducción del folleto de exposición –diseñado para parecer una invitación o entrada de discoteca– y muchas fotografías de la artista y de usuarios en la instalación. Los catálogos del Espacio Uno reproducen todos los trípticos informativos que se diseñaron individualmente para cada exposición (Doctor 1999: 6). Lo habitual en el catálogo de Espacio Uno era incluir un texto por proyecto, pero entendemos que este proyecto se concibió como una actividad que no requería para su comprensión más que la participación, y deducimos que ese es el motivo por el cual no se ha incluido ese tipo de apoyo literario sobre la pieza de Aláez.

Patty Chang (2000). El folleto presenta un texto sin firmar aunque el primer folleto realizado para el espacio Uno sí lo firmó el comisario. Este texto anónimo reitera en dos frases casi idénticas que Chang “cuestiona la fragilidad del cuerpo femenino”, cuestionamiento llegado por la herencia del *Body Art*, y que vincula asimismo al postfeminismo de finales de los años noventa.

Lo insólito es que el texto en la web afirma que en las obras de Chang expuestas “*no* se pone de manifiesto un firme compromiso político de tintes feministas” (énfasis propio). Esta negativa hace suponer que el museo está pisoteando la intención feminista de la artista. Difícilmente se puede negar que el propósito de Chang es reivindicativo. Es más, en el propio texto, más adelante, se lee que Chang subraya “la denuncia de los roles impuestos y enraizados en la construcción de la identidad femenina”, denuncia que a todas luces es una manifestación de “compromiso político de tintes feministas”. La contradicción en la narrativa puede ser por una mala redacción,¹⁵⁸ pero en todo caso esconde un miedo a informar al público sobre muestras reivindicativas del feminismo, suponemos que para no inflamar la ira de un público conservador. La historiadora del arte Angela Dimitrakaki (2003: 246), cuyos complejos análisis de arte contemporáneo no pasan por alto ningún detalle, en un texto sobre el cuerpo en la pintura, defiende que desde la perspectiva de una historia del arte feminista, la llamada “verdad del otro” ha quedado desarticulada y pasa a ser una condición permanentemente muda. Trasladando esta interpretación al caso de Chang, la “verdad del otro” correspondería a las intenciones de la artista, que quedan desradicalizadas en la frase redactada por el museo.

Por otra parte, así como la artista Ana Laura Aláez no tuvo ningún texto en el catálogo del Espacio Uno (Doctor 2001), para Patty Chang se aportan cuatro: un texto por Amparo Garrido (pp. 118-121), otro por Pilar Albarracín (124-126), un tercero por Ángela Nordenstedt (pp. 128-

¹⁵⁸ Por su parte, el folleto también evidenciaría cierta torpeza en la redacción de alguna frase, por ejemplo: “En esta violenta acción, el seno seccionado es un melón partido que rápidamente empieza a engullirlo [sic.], mientras va narrando una historia rememorando a una tía suya que murió de cáncer de seno.”

132) y uno más por Carmela García (134-136), artista, esta última, que tendrá también una exposición en el Espacio Uno unos meses después de Patty Chang. Todas las autoras de estos textos son, pues, artistas, y todas escriben unas páginas muy personales, donde las vivencias o los recuerdos de su propio pasado son reactivados por su encuentro con las obras de Patty Chang. Ángela Nordenstedt comenta que Rafael Doctor encargó, efectivamente, textos “intuitivos”, cada uno sobre una de las cuatro video-performances de la artista. Nos parece una forma muy positiva de abordar la comunicación de la obra, por dar voz a artistas mujeres que, al tiempo que empatizan con las intenciones de Patty Chang, nos señalan caminos para aproximarnos a sus obras de forma intuitiva y emocional. Los cuatro textos, escritos con calidez y candor, nos acercan a las autoras, que nos trasladan pequeños retazos de sus vidas y en esas anécdotas consiguen insertar unas elocuentes descripciones de las obras de Patty Chang. Obras que de otro modo pudieran parecer raras, truculentas o sexualmente turbadoras. Es una lástima que estos trabajos solo se hayan hecho disponibles en formato catálogo y que no se hayan difundido en canales más accesibles a los visitantes del museo.

Sam Taylor-Wood (2000). Taylor-Wood está descrita como una artista joven, premiada y con obra en importantes museos, y cuyo trabajo referencia el arte renacentista y plantea temas universales sobre la soledad y las relaciones humanas. Años después, Isabelle Graw (2013: 233) vería a Sam Taylor-Wood como una de las “artistas estrella” que los medios adoraban como “chica del momento”, lo que en el caso de las mujeres, habitualmente, significaba que mediáticamente se daba más importancia a sus vidas que a sus obras. El Museo Reina Sofía no cae en ese tipo de discurso, afortunadamente, y tanto el folleto como el texto en red universalizan su obra: “A través de un arte que manifiesta los aspectos de acción, resistencia y tiempo, nos hace consciente de nuestras propias limitaciones y de la irremediable vulnerabilidad como ser humanos.” [sic].

Por otro lado, folleto y web no aluden a ninguna cualidad o posicionamiento feminista en la obra de Taylor-Wood, algo que la comisaria Rosa Martínez sí percibe y explicita en el catálogo de las exposiciones de Espacio Uno. Dice Martínez:

“Mediante sus narraciones, Sam Taylor-Wood alude a las enfermedades relacionales de nuestra época, a los dolores del alma, al desarraigo y a la náusea contemporánea. Pero sus juegos con la emocionalidad y con el lenguaje no se hacen desde la perspectiva egocéntrica del artista tradicional, generalmente de género masculino. De Sam Taylor-Wood podríamos decir que es una artista feminista no tanto porque parta de una posición ideológica militante sino por su forma procesual de trabajar, por su voluntad dialógica de respetar e incluir al otro en una dialéctica creativa por que el ‘objeto’ participa activamente como sujeto de la representación.” (Doctor 1998: 173).

Como en el caso de Patty Chang, no es de descartar que haya cierta reticencia por parte del museo a divulgar en los textos más accesibles, el folleto y la página web, las intenciones feministas de las artistas. Sin embargo, en este caso es la comisaria quien aporta esta apreciación, aun dejando claro que no es la artista la que se declara feminista, sino la

comisaria quien adopta una perspectiva feminista e interpreta así la obra de Taylor-Wood. Esto nos incita a pensar que la selección de esta artista se ha hecho pensando en su alta reputación internacional y su arte fácil de entender en el marco canónico. Esto es positivo en cuanto es una señal de que el museo no discrimina por género cuando se trata de mostrar arte que ya está reconocido por su valor en el discurso hegemónico. Pero debemos pensar en que eso tiene su cara oculta, que sería la posibilidad de que el museo huya de exposiciones más difíciles de situar en la tradición y el canon, como son las exposiciones de intención feminista. De alguna manera, esto simboliza una conocida paradoja feminista, desde Simone de Beauvoir, sobre las múltiples identidades de la mujer, que quiere ver reconocida su especificidad y sus dificultades particulares al mismo tiempo que quiere ser reconocida sin más, por su valía en el baremo “universal”, una universalidad masculina, se entiende.

Carmela García (2000, no hay folleto descargable en la web del museo).

La exposición se titula *Planeta Ella*, expresión que Rocío de la Villa (2013a: 253) recuerda fue usada por algún crítico refiriéndose a la serie de imágenes *Chicas, deseos y ficción* que en fechas cercanas a las de ésta exposición, se pudo ver en la galería Juana de Aizpuru. El origen de dicho título, en todo caso, no se comenta en los textos del Museo Reina Sofía, aunque la expresión *Planeta Ella* describe bien, imaginamos, una utopía femenina ideada por la artista.

El texto publicado en la página web del museo indica que la obra se centra en “la doble necesidad de repensar y cambiar el mundo”, y que esto ha de hacerse desde una perspectiva de género, no solo por la necesidad de crear un futuro mejor, sino porque la artista reivindica que lo femenino en el mundo debe considerarse de manera distinta a la actual (inferimos que se refiere a que el mundo actual posiciona lo femenino como inferior a lo masculino). De este modo, la artista quiere que su obra construya nuevos términos operativos y simbólicos y una historia más plural, donde los relatos históricos sean contados desde otras perspectivas, por ejemplo, desmontando la visión romántica y masculina de “lo sublime”.

El folleto en archivo en la biblioteca del Museo Reina Sofía es, como casi todos los de Espacio Uno, algo más grande de un formato Din A4, con texto en una cara e imagen a sangre en el reverso. La fotografía del folleto es una joven vista desde arriba. Toma el sol desnuda, dentro del agua de alguna orilla. La imagen difiere mucho, por su luminosidad, calidez y naturalidad, de la visión metalizada y fría de la jirafa plateada, desproporcionadamente grande, mostrada en la página web.

La hoja de mano describe el espacio, al que hay que acceder a través de un túnel, y cuenta que esta instalación nace en una residencia artística en Asturias, sin mentar que haya vínculo con el Museo Reina Sofía. El texto es muy descriptivo y tanto en el grueso del texto como en frases sueltas en párrafos independientes, descifra símbolos en la obra, bastante evidentes en su mayoría: el túnel como puerta a otra dimensión, el color plata como ingenua representación del futuro. No es un texto sofisticado, pero sí coherente y didáctico. Carece de grandiosas referencias al Romanticismo que sí aparecen en el texto en red, mientras que da más vigor al componente femenino: “Mujer, una gran mujer, solo una, como metáfora de

un futuro que aparece dominado por ella. Esta mujer aparece rapada y sin ningún resto de construcción cultural masculina sobre ella. Desnuda camina desafiante hacia lo incierto. Mujer modelada por otra mujer. [...] Las fotografías, al ser circulares, intentan romper con la tradición rectilínea de mostrar en imágenes el mundo, al mismo tiempo que hacen alusión a los 'planetas ella' que cada mujer está llamada a ser en ese futuro tan particular que la artista nos propone."

También en esta exposición del Espacio Uno, se encarga la redacción del texto a una mujer, en este caso la conservadora de fotografía Agnès de Gouvion Saint-Cyr (Doctor 2001: 182-201). La autora no sitúa la obra en ningún contexto de reivindicación feminista, sino que le da vida en la historia del arte universal, ligando lo que ve en las piezas de Carmela García con la tradición cristiana de Occidente, formatos como el tondo, y aspectos filosóficos y espirituales más habituales en crítica de arte de otros tiempos, si bien no pretendemos decir en absoluto que el texto es caduco. Gouvion evoca el Arca de Noé y cabinas inter-galácticas en respuesta directa a las obras de García, fotografías y esculturas que no muestran directamente ni una cosa ni la otra, pero sí generan múltiples sensaciones de temporalidad, llevándonos desde una antigüedad tan pretérita que las evocaciones bíblicas de Gouvion tienen mucha lógica, a un tiempo futuro de ciencia ficción, interpretado en las limpias esculturas de aluminio pulido.

Las dos últimas exposiciones de Espacio Uno, las dos de artistas mujeres, vienen presentados directamente por las artistas, como se verá a continuación.

Mujeres Creando (2000, no hay folleto descargable en la web y tampoco existe ninguno archivado en la biblioteca del museo. El personal de la biblioteca ha dicho no saber si se imprimió uno o no). Mujeres Creando es el nombre que se da a sí mismo un grupo de mujeres bolivianas en activo desde 1992. Piden libertad para que las mujeres ejerzan una actitud creativa individual femenina, con oposición firme y directa "a la injusticia y el machismo dominante en su sociedad", explica la web. Al tener la condición doble de otras, en cuanto a mujeres y en cuanto a originarias de América Latina, es interesante que el museo parece sentirse cómodo publicando en su web las reivindicaciones feministas de estas artistas, cosa que no hizo tan abiertamente con las occidentales Patty Chang o Sam Taylor-Wood. La diferencia estriba, suponemos, en que el feminismo no occidental es mucho más justificable para quien asuma que los países del "Sur" tienen una sistema social menos desarrollado y menos igualitario, y permite hacer creer al mundo occidental que el feminismo no es necesario, porque la igualdad existe en las sociedades democráticas.

Otro aspecto destacable de esta exposición es que el colectivo de artistas mujer Mujeres Creando expone un proyecto específico para el Espacio Uno, consistente en una proyección de vídeos de acciones realizadas en La Paz y ya emitidas en un canal de televisión de Bolivia. Durante la exposición, tres integrantes del colectivo dialogan con el público en la sala del museo, anticipándose varios años a los proyectos de mediación cultural del museo. Si bien el museo contaba con un Departamento de Educación desde 1993 (Martínez 2009), la programación educativa para jóvenes inició en 2004 (Martínez 2007: 239) y solo fue en 2011

cuando se amplió la actividad didáctica del museo con un equipo de mediadores culturales (Mediación cultural s/f), cuyo enfoque es similar al propuesto tempranamente por el colectivo Mujeres Creando.

“El feminismo de Mujeres Creando se traduce en performances, en pintadas llamativas en muros y paredes callejeras y en actividades varias –discusiones abiertas– en donde entablan relaciones con el público. En ellas manejan un lenguaje poético, humorístico, socarrón, combinado con chispas a veces lapidarias, y que está asociado entre otras cuestiones a la crítica social anticolonial, como lo demuestra su reportaje sobre las mujeres bolivianas en España y la explotación económica. Uno de sus lemas lo deja bien claro: ‘Mujer que se organiza no plancha más camisas’. Su posición crítica respecto al orden fálico descansa en tres ejes: la orientación sexual, la étnica y el cuestionamiento de la apariencia.” (Aliaga 2007: 317).

“Desobedientes del colonialismo y la globalización nos hemos parado frente al occidentalismo del feminismo latinoamericano y hemos creado nuestro propio pensamiento y reflexión, sobre lo qué [sic.] somos como mujeres, qué queremos y qué estamos construyendo. El feminismo occidental, lo mismo que el patriarcado occidental, se ha creído con el derecho de conceptualizar, subsumir, y engullir al ser humano a la ser humana de todo el mundo y esto fundamentalmente es una práctica social que anula nuestras existencias para quienes viven en el norte cómodamente anulándonos, pero usufructuando nutriéndose [sic.] y disfrutando de los frutos de nuestro trabajo en el sur.” Julieta Paredes, Florentina Alegre y María Galindo (Doctor 2001: 207).

AÑO 2001

Maya Goded (2001). El folleto de esta última exposición del proyecto Espacio Uno está escrito por la propia artista mexicana, quien explica el objetivo social, que no documental, de su trabajo. A partir de lo que la artista escribe, se pueden desarrollar ideas de empoderamiento por parte las mujeres que fotografía. Goded expone sus retratos fotográficos de prostitutas (*sexoservidoras*) de México en el Espacio Uno.

El catálogo reproduce, como es habitual, el folleto de mano, pero en esta ocasión el texto de Maya Goded ha sido manipulado, quedando tan borroso que no es legible. No se ofrecen explicaciones al respecto, y el texto, por lo menos hasta el año 2018, se podía leer en la web del museo descargando el folleto en PDF.

El catálogo también publica un texto encargado a un grupo con base en Madrid, el Colectivo Hetaira (<http://www.colectivohetaira.org/>), una asociación de defensa de los derechos de las trabajadoras del sexo, que incidentalmente, años después de esta exposición, a partir del 2004, empezó a organizar actividades culturales con propósitos similares a los de Maya Goded en su exposición en el Museo Reina Sofía.

Vimos en el caso de Patty Chang que las autoras de los textos aportaban una visión personal, compartiendo sus experiencias personales con los lectores. Algo parecido, quizás aún más

efectivo, si cabe, sucede en este caso. El Colectivo Hetaira y Carmen Briz (Doctor 2001: 236–250) escriben desde la perspectiva española sobre el tema de la prostitución. Se comentan impresiones sobre el tema que podríamos considerar muy representativas de un público femenino visitante de museos de arte contemporáneo: visiones de la prostitución como algo distante a la propia experiencia, degradante y motivado por la coacción. El texto, en la voz de mujeres que han sido activas participantes del movimiento feminista español, parte desde este punto de visión desde fuera de la experiencia de prostitución: “Nosotras y las putas. Las putas y nosotras. ¿Qué teníamos en común? ¿qué nos diferenciaba?” (Doctor 2001: 236). Pronto, la lectura nos traslada al conocimiento de las situaciones, nos acerca a las mujeres, nos retira las barreras y activa una autocrítica que desmonte los estereotipos –por involuntarios que estos sean, gracias a que las autoras cuentan cómo ellas mismas hicieron ese proceso, lentamente, en la vida real, conociendo a prostitutas, pasando tiempo juntas para ayudarse mutuamente en una causa feminista común. Relatos sobre “*prostis*” de Madrid –madres, jóvenes o mayores, mujeres asesinadas, personas que no son electricistas ni ejecutivas cuyo trabajo es carne de cañón para los medios de comunicación– sirven para dar el paso a ver las fotografías de estas personas “otras” en la exposición. Las mexicanas en entornos humildes retratadas por Maya Goded dejan de ser, a la luz de la información en el texto, mujeres “diferentes”. En definitiva, nos parece un texto acertadísimo y una exposición comunicativa, bella, de fondo social y capaz de atacar el desconocimiento y la apatía por conocer lo “diferente”.

Finalizando con Maya Goded las exposiciones del ciclo Espacio Uno, celebramos que las del siglo XXI, al contrario que las de finales de los noventa, han dado mucha visibilidad a las artistas. Coincidiendo con la misión de dar visibilidad a las mujeres en la exposición final de Maya Goded, se señala que entre 2000 y 2001, Rafael Doctor comisaría siete exposiciones del programa Espacio Uno, de las cuales seis son para artistas mujer. No solo esto, sino que los ensayos críticos encargados para acompañarlas también son de autoría femenina. En su conjunto, los textos nos han parecido de extraordinaria calidad, puesto que si bien algunas obras han tratado temas difíciles, la objetificación del cuerpo femenino (Patty Chang), el machismo más violento (Mujeres Creando), o la prostitución a cualquier edad (Maya Goded), se han ofrecido textualmente vías de aproximación que no se han regodeado en lo escabroso o morboso sino que han celebrado la valentía, la estética, las conexiones o, en fin, las estrategias idiosincráticas usadas por las artistas en cada caso para sus creaciones.

Janaina Tschäpe (2001, no hay folleto descargable). Tschäpe trabaja la fotografía y el vídeo. No hay indicación de sesgo de género o intenciones feministas en el texto de la página web. Hay sin embargo un libro que acompaña a la exposición de Janaina Tschäpe. El texto lo firma Marcia Fortes, aunque la muestra está comisariada por Enrique Juncosa. La artista, según Fortes, trata el tema del cuerpo, que podría parecer ya obsoleto, pero con frescura, y el tema del ser en el espacio. Por un lado, el texto pone en relación el hibridismo de la obra de Tschäpe con el de grandes cineastas o con la fragmentada estructura narrativa habitual en el videoarte contemporáneo. Por otro lado, Fortes ve en gran parte de la obra de Tschäpe reminiscencias a la pintura victoriana del siglo

XIX, a la melancolía británica por la mujer. Esta relación con la fábula o lo mitológico no es una alusión a una identidad femenina, pero es el único punto donde el concepto mujer aparece mencionado: “En la mitología griega, la mujer es la musa de la poesía.” (Fortes 2001: 5).

Pipilotti Rist (2001). Tampoco hay sesgo de género y de nuevo estamos ante una joven artista que trabaja el vídeo, como Janaina Tschäpe. Años después, se convertirá en una de las artistas de sexo femenino más cotizadas en el mercado de arte internacional, según el ranking *Kunstkompass* 2011 (Quemin 2015a: 30).

AÑO 2002

Jessica Craig-Martin (2002, no hay folleto descargable). La web da valor a su obra mencionado que ha aparecido en *Vogue* y *Vanity Fair*, y citando a un crítico de arte varón que ha escrito sobre la artista. Aquí sí parecen pertinentes las observaciones de Isabelle Graw sobre “artistas estrella”, comentadas en el párrafo sobre Sam Taylor-Wood (2000), según las cuales hay artistas cuya visibilidad se genera por asociación a un glamuroso estilo de vida más que por la crítica de arte.

Nan Goldin (2002). Aunque el folleto parte con la intensidad emocional del trabajo de Goldin, no se tacha a la artista de emocional. El texto repasa su trayectoria y describe sus proyectos anteriores más conocidos, para citar los que se pueden ver en esta exposición.

Eva Lootz (2002). El folleto de exposición no presenta rastro de acercamiento a estereotipos femeninos, situando la trayectoria de la artista en el contexto de la época:

“Premio Nacional de Artes Plásticas 1994, llegó a España a finales de los años sesenta y ha sido aquí donde ha desarrollado su carrera. Pertenece, por tanto, a la generación de artistas españoles que renovaron la escena escultórica en los años ochenta y en la que se incluye, también, a Adolfo Schlosser, Susana Solano, Cristina Iglesias, Jaume Plensa, Juan Muñoz o Miguel Navarro. Se trata de una generación de gustos cosmopolitas y conocedora de la revolución de la escultura postminimalista que tuvo lugar a finales de los sesenta”.

No se menciona que en los años ochenta, Eva Lootz fue la única mujer entre once participantes de la famosa exposición *Madrid DF*. Es un dato que no tiene relación con esta exposición concreta, pero sí un dato que indica el sesgo de género en el mundo del arte no tan lejano, un contexto del que el folleto del museo ya nos ha dado una perspectiva.

Juan Vicente Aliaga comisaría obras Eva Lootz para la exposición colectiva *Genealogías feministas...* del 2013. Aliaga (2013: 56) ve en la obra de Lootz no tanto un activismo feminista, sino el reflejo del interés de la artista por la teoría psicoanalítica, en especial de Julia Kristeva, lo que lleva a la creadora a poner de manifiesto la carencia de voz que han tenido las mujeres en la historia.

Katarzyna Kozyra (2002, no hay folleto descargable). La web empieza con una frase cliché: “es considerada una de las más destacadas artistas del panorama polaco actual”, y luego destaca que la artista realiza una importante labor en cuanto a identidad de género: “pretende desarticular el ideal de lo masculino”. Esta labor se sitúa en los estudios de género,

actuando en la parte más desconocida del feminismo, que es la problemática de los efectos negativos del patriarcado sobre los hombres y su identidad.

Carmen Calvo (2002). Tampoco en la exposición de Carmen Calvo se comunica mensaje alguno con diferenciación de género. La exposición no es una antológica convencional, pero sí recoge 30 años de producción de la artista, que por otro lado no se sitúa en un contexto de la época o de algún movimiento, quizás porque la artista tiene un “cosmos” personal, un “universo poético”, según dice el folleto, aunque no por ello está fuera del mundo, más bien poco insertada en la historia del arte de nuestros tiempos, puesto que su obra temprana jugaba con las taxonomías y disposiciones museográficas de la tradición artística.

AÑO 2003

Claudia y Julia Müller (2003, no hay folleto descargable). La web explica el modo de trabajo de estas dos hermanas, cuya trayectoria es rica en la temática de la pareja, el matrimonio y cuestiones afectivas, si bien el lenguaje usado en la web es intachable.

AÑO 2004

Maria Papadimitriou (2004, no hay folleto descargable). Nada destacable en cuestiones de género.

Hannah Höch (2004). Se nos presenta a Hannah Höch (1889-1978) como una artista activa en el entorno artístico de su país y de su tiempo, innovadora, crítica y combativa, puesto que a pesar de ser víctima de machismo –que se podría inferir que era un problema en la época, ya que no es creíble que un comentario similar se hubiese escrito sobre una artista viva— porque no deja de ser crítica con la sociedad, y porque ni siquiera se rinde a sus problemas de visión en su edad madura. Tampoco es una persona que se queda anquilosada en un estilo, pues se incide en su capacidad de reciclarse y su acercamiento a adelantos tecnológicos. En suma, el texto valora a la artista en muchos aspectos, y termina diciendo que el reconocimiento le llegó tarde en su carrera.

Blanca Muñoz (2004, no hay folleto descargable). La artista está interesada en la astrofísica y el constructivismo científico.

Cecily Brown (2004, no hay folleto descargable). “En los últimos diez años, Cecily Brown ha expuesto sus trabajos en importantes galerías y museos de Europa y Estados Unidos.” Se legitima el trabajo de Brown citando influencias de artistas hombres, mayormente: Goya, Willem de Kooning, Philip Guston, o Francis Bacon o André Masson.

Elizabeth Aro (2004, no hay folleto descargable). Web: “la artista resalta la idea de alteridad a través de la reflexión en la existencia de otros rostros, otras costumbres y otras lenguas.”

AÑO 2005

Victoria Civera (2005, no hay folleto descargable). La web menciona que está casada con Juan Uslé, cuestión personal no particularmente relevante, pero por lo demás el texto no plantea diferencia de género. La información pretende ofrecer una panorámica de su

trayectoria artística, llegando al punto actual, cuando el museo le encarga este proyecto específico.

Regina Silveira (2005, no hay folleto descargable). Los intereses de Silveira se vinculan con preocupaciones longevas en la historia del arte, lo que induce a pensar que si hubiese sido occidental a lo sería más conocida. La web dice que Silveira está muy comprometida con la enseñanza del arte, y “le interesan sobre todo el juego de luz y sombra, los sistemas de representación visual, los problemas de la perspectiva y la ilusión de los volúmenes. Influida por la obra de Iberê Camargo y Marcel Duchamp, el trabajo de esta artista se ha centrado en la crítica y el dismantelamiento de los códigos tradicionales de representación, así como en el juego irónico entre las desviaciones conceptuales y la solemnidad y anacronismo de los cánones clásicos.” Por otro lado, la Memoria de Actividades 2005 (p. 122) difiere bastante de lo que pone la web, aportando en un texto largo y libre de connotaciones de género, estos datos nuevos: Regina investigó la perspectiva ilusionista en Brasil durante 10 años. En los 60 usa tecnología para crear obra gráfica, y se aproxima al expresionismo figurativo (del modernismo brasileño) hasta que por contacto con Europa trabaja con formas geométricas. En 1969 se traslada a Puerto Rico, con cambios en su obra, que se va desmaterializando. Sus cuadrículas expresan descontextualización y extrañamiento. Vuelve a Sao Paulo y continua investigando, empezando a hacer dibujos distorsionados partiendo de fotos de objetos cotidianos. Actualmente, como se vio en el Palacio de Cristal, experimenta esos procedimientos directamente en la arquitectura.

Montserrat Soto (2005, no hay folleto descargable). Soto tiene, dice la web, “una de las trayectorias más coherentes e imaginativas del arte español en la última década.” Por otra parte, hay un curioso uso del masculino genérico: “Soto lanza al espectador al paisaje abierto, mutante, escenario de confrontación entre naturaleza y cultura, ante el cual el hombre se siente solo e impotente.” O más adelante: “Las imágenes transmiten la destrucción y la construcción, manifiestan cómo la naturaleza vence y muere, cómo el hombre ha evolucionado socialmente y se relaciona con su entorno.” La Memoria de Actividades 2005 (p. 126) explica algo útil que no había quedado claro el texto en red: la tecnología usada por el público en la exposición son equipos PDA, facilitados en sala.

Amy Globus (2005, no hay folleto descargable). Un texto sin condicionantes de género nos indica que Globus hace una reflexión sobre algo tan universal como la dificultad de las relaciones y la soledad.”

Dora García (2005, no hay folleto descargable). Se hace una descripción del proyecto, y se explica el valor conceptual de la obra. “La relación directa con el público y el Museo como institución es uno de los argumentos del trabajo de García, planteado como una negociación entre la representación y la realidad.”

AÑO 2006

Kimsooja (2006). Según el catálogo, Kimsooja es una “artista coreana residente en Nueva York”, que “aborda temáticas como el nomadismo —punto clave de su arte—, la relación entre el yo y los otros, los roles de la mujer en nuestro mundo”, en referencia la tradición coreana.

“En esta época de globalización, una de las características fundamentales de la teoría y práctica artística contemporánea es la búsqueda de la otredad, de la presencia del otro como realidad ineludible, y en esta búsqueda se ha dado visibilidad a numerosos artistas procedentes de ámbitos no occidentales que, con sus propuestas, han contribuido a transformar la percepción del individuo y de la sociedad desde una sensibilidad cultural diferente. Kimsooja, artista coreana residente en Nueva York, ejemplifica con su actitud y su obra, una nueva manera de manifestarse como artista en el mundo. En su espacio creativo se disuelven las fronteras físicas. Explora conceptos como el nomadismo, y ella misma es una emigrante-nómada que deambula por diversas ciudades de todo el planeta con un bagaje personal en el que se fusionan elementos de cultura oriental y occidental.” Carmen Calvo, Ministra de Cultura (Carballas y García 2006: 13).

El folleto reitera referencias a la tradición coreana en los materiales empleados por la artista:

“Los materiales que emplea y el modo en que los dispone hacen referencia al uso que se da a las telas en la tradición coreana. Elementos característicos son los bottari, fardos rellenos de ropa vieja hechos con colchas tradicionales coreanas usadas, vinculadas a los hechos fundamentales de la vida, desde el nacimiento hasta la muerte.”

El catálogo, aunque escaso de contenido —aparte de las presentaciones contiene un único texto sobre la obra de Kimsooja escrito por la comisaria— es una exquisita publicación ricamente ilustrada con fotografías de la bellísima obra de Kimsooja, y cuya portada emplea una impresión metalizada que refleja la luz con los mismos colores del arco iris que la instalación artística hecha en el Palacio de Cristal. El ensayo por la comisaria Oliva María Ruido hace un repaso a toda la carrera de la artista, cuyo primer contacto con Europa data de mediados de los años ochenta, y sus primeras exposiciones individuales en países occidentales datan de principios de los años noventa, década en la que expone en muchas bienales internacionales. La artista recibe una invitación a exponer en el Reina Sofía poco antes de cumplir los cincuenta años, es decir, cuando su trayectoria ya demuestra que está consagrada en el tiempo y en la cantidad de espacios que la han acogido. La directora del Museo Reina Sofía, Ana Martínez de Aguilar, escribe en su presentación:

“Kimsooja se ha distinguido por elaborar una sintaxis artística en la que aparecen implicadas su vida, su memoria, su cultura y una mirada diferencial que surge de una concepción de la existencia próxima al budismo zen. La herramienta principal de su trabajo es su propio cuerpo, pero no en sus límites físicos, sino como territorio que se expande para expresarse en la obra como ‘yo-mujer en el mundo’, utilizando metáforas como la actividad de la costura o las colchas tradicionales coreanas, cargadas de significado y vinculadas a los hechos fundamentales de la vida, desde el nacimiento hasta la muerte. Ella misma actúa como

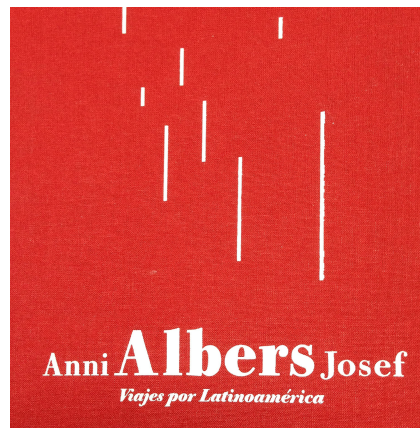
‘mujer-aguja’ que se introduce en el tejido social situando su propia identidad nómada frente a los otros, o como ‘mujer-faro’ que con su luz muestra el camino hacia una percepción distinta.” (Carballas y García 2006: 15).

Eve Sussman and the Rufus Corporation (2006). *Las Meninas* son el motivo inspirador de la obra. Hay un error en el texto de la web, donde se habla de EL diseñador, refiriéndose a Karen Young (que en el folleto es citada, correctamente, como “la diseñadora”). El folleto está firmado por la crítica de arte Amparo Lozano, quien da valor a las personas involucradas en la producción, ya que Sussman ha colaborado con todo un grupo de investigadores y especialistas de diversa índole.

Ixone Sádaba (2006). Inicia el nuevo programa Producciones para artistas emergentes, y este dato encabeza los textos en web y el folleto.

Anni Albers (2006) expone junto a su marido Josef Albers, que al contrario que con las exposiciones posteriores de Rodchenko y Popova o Ferrari y Schendel, ve su nombre detrás del de su mujer, algo insólito, aunque en la portada del catálogo se hace un juego visual colocando en medio de los dos nombres de pila el apellido común. Las comisarias Brenda Danilowitz y Marta González, antes incluso de mencionar la obra de Josef, han usado la primera mitad del folleto para citar tres párrafos escritos por Anni Albers entre los años 40 y 60, expresando su admiración por el arte de México y América del Sur. De hecho, a Josef Albers se le dedica solo el último párrafo del folleto, en el que se habla de sus fotografías. Por el contrario, el texto en la web empieza dando más potencia a la trayectoria de Josef Albers en el primer párrafo, aunque en general, de nuevo es Anni Albers cuya obra aparece como más destacable en la muestra. El dato más importante lo aporta el catálogo, que lista 59 obras de Anni y 83 de Joseph, más 47 fotografías de Joseph. Además se exponen 36 piezas de arte andino y 34 de arte mexicano (Danilowitz 2006: 203-219).

El catálogo incluye un texto de Anni y dos de Joseph, aparte de otros nueve ensayos varios, la mayoría por la comisaria Brenda Danilowitz. En definitiva, esta exposición se presenta dando una relevancia poco antes vista a la labor de Anni Albers, si bien la muestra expone más obras de Joseph, aunque el esfuerzo de no dejar a la mujer a la sombra del varón no pasa desapercibido, incluso en el diseño de la portada del catálogo:



Página del catálogo de Anni y Joseph Albers. Foto del catálogo por la autora.

AÑO 2007

Amy Cutler (2007). Web y folleto duplican el mismo texto que describe el “sugestivo universo habitado por mujeres, en el que –en clave alegórica, surreal y feminista– planea cierta idea fundacional de un nuevo mundo. Frente a la proliferación del dibujo digital, Cutler se ha distinguido por un trabajo de factura manual, cada vez más pulido, preciso y conceptualmente más complejo. La artista recrea un imaginario femenino de historias fantásticas, próximas a los cuentos tradicionales de transmisión oral y escrita. (...) Sus protagonistas son siempre mujeres que aparecen como grupo organizado, realizando alguna actividad laboral o en tránsito de un viaje, cual pioneras o colonizadoras de un mundo por descubrir”. No hay toma de posición por parte del museo sobre la vinculación de la factura manual con el arte feminista de primera generación. Como se ve por el texto, el de la obra de Cutler no es un feminismo que desestabiliza el status quo, ya que se habla de evasión y mundos fantásticos, no de los problemas de las mujeres en el día a día.

Paula Rego (2007, no hay folleto descargable). La información en la web sobre la exposición de Paula Rego es de nuevo un texto sin distinción de género, en el que la artista es valorada sin atisbo de diferencia sexual, aunque hay una frase que choca por el uso del lenguaje genérico masculino: ‘y es de *los pocos artistas modernos* cuya obra gira en torno a la vida misma’ (énfasis propio). Rego se inspira en dos artistas, Goya y Hogarth, con los que comparte intereses atemporales como “lo mejor y lo peor de la condición humana”, y con “voluntad subversiva y liberadora, con una evidente dimensión de lucha contra la autoridad.” A Rego se la califica como “una de las pintoras figurativas más relevantes de la escena internacional y una de las voces plásticas más lúcidas y combativas surgidas en la segunda mitad del siglo XX. La producción artística de Rego está enraizada en experiencias y recuerdos personales, en siniestras fantasías, en la historia del arte y en la literatura.” El museo da importancia a que ha hecho “una cuidada selección” de numerosos dibujos de la artista que se exponen por primera vez al público.

El folleto archivado tiene un diseño horizontal muy bien maquetado, y es de los pocos que son bilingües, español e inglés en la misma página, separados gráficamente de manera muy

visible. El plegable expone las mismas ideas del breve texto web pero desarrollándolas con más detalle, por ejemplo especificando que la anterior retrospectiva a Paula Rego tuvo lugar diez años antes, en Inglaterra y Portugal, y que desde entonces la artista “quizás ha producido su arte más persuasivo, por lo que esta exposición supone una reevaluación completa de su obra en todos medios.

El seguimiento informativo de la exposición de Paula Rego es el más voluminoso de todos los consultados, de unos 3 o 4 centímetros de grosor (comparado con el de Nancy Spero, que debe tener un grosor de no más de 1.5 cm. Sin embargo, varios recortes de prensa inciden, en el titular, en el nombre Luis Gordillo, cuya antológica en el museo, evidentemente, es vista como mucho más importante que la de Paula Rego, por ejemplo en diarios como *El Faro de Ceuta*, *Málaga Hoy*. Otros medios dan primacía, en su página dedicada a información sobre arte, al Museo del Prado, que en esta temporada de exposiciones de otoño inaugura su ampliación. Esto sucede en *Madrid Diario*, *El Día de Córdoba*, *La Gaceta de los Negocios*, *La Opinión de La Coruña*, *El Correo*, *El Diario de Cádiz*, etc.

Si bien el dossier de seguimiento informativo de, por ejemplo, Zoe Leonard, comentado más adelante, no tiene artículos internacionales, el de Paula Rego tiene varios artículos de prensa portugueses o italianos, o de publicaciones menos habituales: *Noticias Médicas*, *Diseño Interior*, *Yo Dona*.

En el suplemento *Babelia* de *El País*, Fietta Jarque (2007: 2) cita a Paula Rego diciendo que le hubiese gustado nacer niño, algo que su abuela también deseaba. Añade comentarios que agradarán al público español, como que se ha criado con la pintura española y que entre sus artistas favoritos se cuenta a Goya, Velázquez, Ribera, Zurbarán, Gutiérrez Solana, etc. Rego opina que el Prado es el mejor museo del mundo.

Ester Partegàs (2007). Nada que destacar más allá de una circunstancia que se repite a menudo hablando de artistas de España: tiene una trayectoria internacional antes de recibir reconocimiento aquí.

AÑO 2008

Magdalena Abakanowicz (2008). Se crea un folleto ilustrado de manera mucho más prolífica de lo habitual, y con una maquetación y un uso de pies de foto que da una clarísima idea de la relación del título de la exposición con las obras expuestas. El texto es unisex, con descripciones específicas sobre el monumentalismo y lo escénico de la obra, y genéricas del tipo: “revelan la tensión entre lo individual y lo social, la identidad y el anonimato, el deseo y la realidad.” De este modo, no hay ni inclinación hacia una geografía (Polonia) o un género específicos.

Nancy Spero (2008, no hay folleto descargable). Spero es una artista muy apreciada por Manuel Borja-Villel, quien trae al Reina Sofía esta gran exposición retrospectiva después de su paso por el MACBA. Después de su instalación en Madrid, la muestra iría al CAAC de Sevilla.

Adrian Searle (2008), conocido crítico de arte del diario británico *The Guardian*, y gran admirador de la obra de Nancy Spero, considera que esta retrospectiva itinerante luce mucho mejor en el Museo Reina Sofía que en su anterior paso por el MACBA, por efectos de las diferentes arquitecturas de los edificios.

Nancy Spero es presentada en la web del Museo Reina Sofía como “una de las artistas más radicales vinculadas al arte feminista, tanto en su propuesta como en su discurso político”.

El texto en sus inicios no distingue entre una apreciación independiente y despersonalizada de la obra, habitual en textos de museos, y las intenciones de la artista. Por ejemplo, la web dice que la artista “elabora un lenguaje gráfico específicamente femenino, representante de la capacidad de la mujer para transformar un espacio propio”. Se diría que el museo está haciendo esta interpretación, a todas luces criticable, de que existe un “lenguaje femenino” de creación. El párrafo siguiente, sin embargo, esclarece que la búsqueda de dicho lenguaje es efectuado por la propia artista, un matiz crucial para aproximarse al arte de Spero.

Por medio de otros textos, por ejemplo los textos publicados por el MACBA, se aprende que Nancy Spero ejerce un modo de trabajo inspirado en el concepto des *écriture féminine* de Helene Cixous, autora que contribuye al catálogo de exposición. Al no explicitar claramente la motivación de la artista, el texto público del Reina Sofía dificulta la comprensión del proceso creativo de Spero. Naturalmente, los breves textos de museo no pueden abarcar toda la complejidad de un discurso artístico ni las contradicciones implícitas a la cuestión de lo femenino, pero opinamos que el texto para esta exposición no consigue transmitir lo más importante, que es lo que la artista quiere expresar. Más adelante, la redacción lanza otra frase ambivalente: “Spero representa de forma insistente la violencia contra las mujeres (torturas, violaciones de guerra), lo que ha dado lugar a lecturas diversas: para algunos constituye un gesto inequívoco de compromiso político, mientras que para otros es una forma de alimentar el morbo voyeurístico.” El texto se abstiene de indicar la intención de la artista o la interpretación del museo, por lo que la propia frase alimenta una controversia poco productiva, ya que la institución no toma partido ni da voz a la artista. La frase que sigue nos plantea otro dilema irresoluble: “Por su parte, el recurso a la apropiación de imágenes extraídas de fuentes visuales heterogéneas ha suscitado que en ocasiones se asimile a Spero a los apropiacionistas postmodernos, aunque para otros constituya un modo de subrayar la originalidad de una iconografía transcultural y transhistórica, que sienta las bases de un nuevo vocabulario feminista.” Este texto rebotante de disyuntivas, ¿lo escribe el museo porque considera que las perspectivas polarizadas y las preguntas sin postura harán pensar al espectador? Se considera que en esta ocasión, la redacción del texto público no presenta claramente la perspectiva del museo ni facilita la comprensión de las intenciones y reflexiones de la artista, todo lo cual es problemático difícilmente sirve de guía al visitante.

El folleto plegable archivado en la biblioteca, al contrario que el texto en red, se estructura de manera muy clara. Impreso en papel couché, tiene un diseño vertical que facilita ver la información horaria y datos útiles, y leer, en la cara inversa, todo el texto, acompañado de tres

fotografías de obras. Introduce a la artista como una de la pioneras del arte feminista. “Su carrera es un duradero ejemplo de responsabilidad a la escena política, social y cultural en la que vivimos”, dice en el primer párrafo. Esta es, continua, la primera retrospectiva de la obra de Spero, y una muestra que traza una cronología desde obra primeriza de su etapa estudiantil hasta su producción más reciente, procurando evidenciar su obra como un todo unitario, en el que pasado y presente se funden. La exposición propone una lectura que pone en relación dos aspectos de su obra: su actitud crítica hacia la situación artístico-política que vivió, y la importancia del movimiento y del cuerpo como vehículos para articular su discurso. El folleto explica en secuencia las distintas fases de la producción de la artista. Es, desde nuestro punto de vista, uno de los folletos mejor redactados en su claridad de exposición y discurrir de las ideas.

“La participación de Spero en el movimiento feminista llevó a la artista a tratar temas como la tortura y el dolor de las mujeres, mientras evoca su fuerza y libertad.” Cuando el texto en web era farragoso, el folleto se expresa con sencillez y precisión: ... “mujeres fuertes y atléticas danzan al sonido de un pasaje de *La risa de la Medusa*, un libro de Hélène Cixous. La relación de Nancy Spero con autoras de *escritura femenina* como Cixous y Kristeva es un motivo recurrente en ensayos críticos sobre su obra, y la artista confirma esto refiriéndose a su trabajo como *pintura femenina*.”

El catálogo de la exposición de Nancy Spero, por otra parte, contiene abundantes textos y citas de la artista, en los que se comprueba que la discriminación femenina en museos estudiada por el presente trabajo también era un tema explorado por Spero y otras artistas de su entorno. A principios de los años 70, Spero se unió en Nueva York al movimiento de mujeres en el arte, donde pudo conocer a otras mujeres artistas y reconoció que antes había estado bastante aislada. El catálogo publica íntegro uno de los artículos de Spero en los que cita estadísticas sobre el chocante porcentaje de hombres y de escasas mujeres artistas en museos y galerías de Nueva York (Borja-Villel y Peiró, 2009: 118). Los resultados compartidos por Spero demuestran, desgraciadamente, que la marginación por género experimentada por artistas mujer no ha mejorado sustancialmente en las generaciones siguientes, como a día de hoy se comprueba en las exposiciones del MNCARS. El activismo de la generación de Spero, pues, debe perpetuarse.

Zoe Leonard (2008, por un error en web, el folleto no es descargable).

En el análisis del periodo 2008-2016 ya comentamos desde una perspectiva de género algunos detalles sobre la exposición de Zoe Leonard. Aquí aportamos datos más genéricos.

Si bien el texto en web resume de forma muy eficaz el contenido, es el folleto, no disponible para los visitantes virtuales, el que aporta calidez por su acercamiento a la artista. El texto del folleto, consultable en la biblioteca del museo, es bastante más extenso que el texto en red. Está muy bien articulado y tras concluir la narrativa sobre la obra, aporta un párrafo aparte con la biografía de la artista, lo que facilita la comprensión a golpe de vista y deja respirar la

información sobre el discurso de exposición de manera menos farragosa que si se hubiese integrado la biografía en el texto principal.

En la página web de esta exposición explica que el eje central de la trayectoria artística de Zoe Leonard es la fotografía usada para representar la sociedad moderna, describiendo particularidades de su técnica y estética fotográfica y las motivaciones personales de la artista. Las imágenes de la página web deben ser posteriores a la inauguración de la exposición, pues algunas están fechadas en 2009, cuando la exposición abrió en 2008.

El folleto es de los pocos que están firmados, en este caso por Lynne Cooke, la subdirectora de Conservación, Investigación y Difusión del museo que con esta muestra ejerce su primer trabajo de comisariado para el museo. Lynn Cooke escribe su texto insertando breves citas de Zoe Leonard, que dejan intuir el pensamiento de la propia artista:

“Lejos de ser un registro documental, *Analogue* presenta un punto de vista inequívocamente propio: encarna lo que Leonard describe como «verdad subjetiva». Al proporcionar un «tipo de espacio y tiempo diferente» del que articula un arte le permite «dar saltos y establecer conexiones filosóficas de mayor envergadura». Como Leonard misma señala: «brinda la oportunidad de beber de un pozo algo más profundo».”

El seguimiento informativo recopilado por el museo, conservado en la Biblioteca y Centro de Documentación del museo es sustancioso, señal de la importancia dada a las exposiciones de este periodo bajo nueva dirección. Reproduce un artículo del suplemento del periódico Gara, que postula que la exposición de Zoe Leonard ha sido menos publicitada que la de Nancy Spero. No especula sobre las razones –podría pensarse que la fotografía es vista como menos importante que la pintura— pero ambas se ponen al mismo nivel en cuanto a calidad.

Varios medios repiten un comentario hecho por Manuel Borja-Villel, registrado por la agencia EFE: “Sus obras tienen algo de documental, pero al mismo tiempo nos preguntan un porqué, y lo hace con una inteligencia visual más allá de lo normal y con gran conocimiento de la fotografía.” [énfasis nuestro].

La crítica de arte, Natividad Pulido (2008: 60). explica cómo la artista aborda el complejo asunto de la globalización, “desde su propia vida, su barrio, su hogar. Contemplaba cómo los pequeños comercios iban desapareciendo mientras florecían las multinacionales y las franquicias. Se preguntaba cómo llegan los logotipos de Nike o Coca-Cola a La Habana y Ramala”. Pulido deja que la artista Zoe Leonard exprese sus ideas con voz propia:

“Observaba la ropa que me pongo, la comida que tomo... comprobé que todo eso me puede poner en relación con la gente del resto del mundo. Me interesa comprender cómo las distintas culturas cambian a través del comercio, cómo ejercen influencias unas sobre otras. Mucha riqueza cultural ha salido del comercio. Pero los problemas de la globalización vienen cuando el comercio tiene lugar sólo en una dirección y los beneficios los recibe sólo un grupo de gente; en el otro lado está atrapada toda la mano de obra. Como estadounidense me doy cuenta de que el lugar que hemos ocupado es de dominio en el

mundo, Cuando viajo, veo la remanente que va dejando mi cultura. Está en todas partes.” (Pulido 2008: 60).

Esta extensa cita, que no reproducimos en su totalidad, transmite ideas que se plasman visualmente en su obra *Analogue*, adquirida por el Museo Reina Sofía.

Por su parte, Elena Vozmediano (2008) informa sobre exposiciones previas de Zoe Leonard, realizadas en otros centros internacionales, donde se han visto las mismas series fotográficas que aquí, con el propósito de hacer una comparativa que deja en muy buen lugar al Museo Reina Sofía. El montaje de la exposición en este centro, dice Vozmediano, es casi una obra de arte en sí, añadiendo que el cuidado montaje responde a la implicación de la artista.

AÑO 2009

Alia Syed (2009). Otro folleto firmado, éste por la comisaria Berta Sitchel, que menciona el aprecio que el crítico Holland Cotter (el único que ha escrito sobre artistas “minoritarios” en el *New York Times*) ha mostrado por la obra Syed. Su condición de artista minoritaria no se refiere tanto a ser mujer, sino a la herencia asiática de la artista británica, que para esta exposición presenta una película rodada en Pakistán y en Inglaterra.

Patricia Esquivias (2009). Esta exposición del Programa Fisuras pone en valor el propio contendor del museo, después de la ampliación Nouvel.

Joëlle Tuerlinckx (2009). Tampoco aquí hay nada destacable en cuestiones de género, el folleto describe una instalación *site-specific*.

Rodchenko y Popova (2009, no hay folleto descargable). La web del museo aprovecha para recordar al público el buen hacer del Reina Sofía, que ya realizó una exposición individual de Liubov Popova en 1991. Tras aquella exposición, ésta es “la más completa exposición que se ha dedicado hasta ahora en España a estos dos artistas de forma conjunta”. Por lo demás, el texto es parecido al que aparece en la web de Tate Modern, institución que organiza conjuntamente la exposición. Los dos museos mencionan en su resumen a más artistas que tienen obra en esta muestra: Varvara Stepanova, Aleksandr Vesnin y Aleksandra Exter, es decir, se da un poco más de énfasis a las mujeres que a los hombres, cuando la realidad es que la exposición ha seleccionado a 10 hombres y 3 mujeres para complementar la obra de los protagonistas. En términos de equilibrio, hay más obra de Rodchenko, pero dado que Popova murió a la temprana edad de 35 años, esto es del todo normal dado que la producción de Popova fue menor.

León Ferrari y Mira Schendel (2009). El texto en red comunica sin ambages que León Ferrari y Mira Schendel son dos de los artistas latinoamericanos más significativos del siglo XX, y que *El alfabeto enfurecido* es la primera muestra retrospectiva de sus obras en España. El folleto no es fácil de leer en pantalla, ya que la maquetación está pensada para manipular el impreso físico. Al igual que con Rodchenko y Popova, aunque en el título se pone al artista hombre en primer lugar, a veces la redacción invierte el orden de los artistas. En este folleto se dan bastantes casos de Schendel y Ferrari. Un dato señalado es que durante décadas, antes de

conocerse, ambos artistas crearon obras con un común interés por el lenguaje y la poesía, importante para que se valore la individualidad creativa de los dos artistas.

AÑO 2010

Jessica Stockholder (2010). De ella se hace saber que es “una de las más influyentes escultoras de su generación”, y directora de un prestigioso máster de escultura.

AÑO 2011

Dorit Margreiter (2011). Sus obras creadas en los últimos 7 años tratan sobre la arquitectura, tanto referenciando ideas de la Bauhaus como reflexionando sobre las características de residencias deseables. Investiga, entre otras cosas, la publicidad sobre viviendas de lujo frente a construcciones de vivienda social, que en una tendencia casi opuesta a la ostentación del lujo, son ahora apreciadas por una motivación ideológica. El folleto, de forma poco frecuente, recurre a poner varias notas al pie, necesarias para exponer muchas ideas fuertes de manera efectiva, como el cuestionamiento de las consecuencias del capitalismo. Es de apreciar que la artista ha articulado en su trabajo de la última década una “política de género incisiva”.

Yayoi Kusama (2011). Esta figura destacada de la vanguardia neoyorquina de los 60 y 70 se asocia a los avances del arte pop, el minimalismo y la performance, y expuso con Andy Warhol, Claes Oldenburg, George Segal y James Rosenquist. Como artista mujer y asiática, Kusama era consciente de que el mundo del arte de Nueva York era predominantemente blanco y masculino. Su forma de visibilizar su diferencia fue con la creación de obras que trataban directamente su doble condición de “forastera”. La pieza clave es *Walking Piece*, de 1966, documentada con diapositivas, y a partir de la cual la imagen de la artista deviene una parte explícita de su obra, que así vira hacia la performance y los happenings.

Lygia Pape (2011). El folleto introduce el contexto de Brasil durante la juventud de la artista y dedica otro párrafo a grupos que sentaron las bases del arte concreto, para a continuación introducir la exposición, que “revisa la posición destacada y referencial de Lygia Pape en esa transformación clave acometida por el arte brasileño”.

Maja Bajevic (2011). La artista reclama su autoridad creadora, escribiendo su propio texto de folleto, recurriendo al formato del cuento infantil para introducir las ideas que explora en su obra.

Leonor Antunes (2011). Participa en el Programa Fisuras, y también escribe su propio texto. En él, la Ariadna de la mitología griega, es repensada como la primera arquitecto, por su hilo (línea) capaz de dar control al caos del laberinto.

Elena Asins (2011), dice el folleto, es “una de las pioneras del arte asistido por ordenador en España, además de una de las raras representantes de la vertiente del arte conceptual –la idea como verdadero motor del arte–, muy poco explorada en el conceptualismo español. Con un particular énfasis en los veinte primeros años de su trayectoria, esta exposición, la más

completa realizada sobre Elena Asins hasta el momento, pretende destacar la vitalidad, complejidad y variedad de su trabajo, caracterizado siempre por una resolución formal depurada y reduccionista, pero nunca constreñido al formalismo o a disciplinas estancas". El catálogo, como la exposición, debe funcionar como corrección histórica de la invisibilidad sufrida por Asins en el panorama artístico nacional. Da voz a la artista recopilando numerosos textos teóricos escritos Asins, "una voz singular dentro de la teoría y crítica españolas."

Soledad Sevilla (2011). El Palacio de Cristal acoge instalaciones de una artista que en España ha sido pionera del medio. El museo en este caso no la ha pasado por alto, y el folleto nos recuerda que Soledad Sevilla tuvo una retrospectiva en 1994, en otra de las sedes de El Retiro, el Palacio de Velázquez. Estos espacios en el gran parque de Madrid funcionan mejor para los proyectos escultóricos de la artista. Este folleto de mano es algo más largo de lo habitual y tiene una biografía de la artista. Se describen otras obras anteriores, y su exploración visual más reciente, que integra fotografía y pintura en dípticos.

AÑO 2012

Paloma Polo (2012). El folleto explica densamente el proyecto del Programa Fisuras. La web, por otro lado, apunta que la intención de Polo con esta investigación artística es "explorar cómo se construye el punto de vista que deviene en dominante".

Rosemarie Trockel, (2012). Desde principios de los 80, la artista se decanta por la pintura, la escultura y el dibujo ante el auge de otros medios como vídeo y performance. Trockel, actualmente una de las artistas más importantes en los palmarés internacionales (Quemin 2015a: 30), se abrió paso en la Alemania de los años 70, en un entorno artístico que según la página web, estaba dominado por hombres, dato no recogido en el folleto. Éste se inclina por explicar las referencias de las obras presentes en la exposición, prácticamente elidiendo el tema del feminismo, pero abrazando una crítica hacia lo hegemónico que tiene muchas semejanzas con algunas posturas expresadas por la dirección del museo. En 1992, el Reina Sofía realizó una exposición de esculturas de Trockel, y en esa, el tema feminista tenía más presencia en la comunicación pública.

Sharon Hayes, (2012). Hayes empezó a hacer performances públicas a mediados de los 90. Su obra estudia "los complejos vínculos entre historia y política, tal como se articulan en el individuo y en la conciencia colectiva."

María Blanchard, (2012). El folleto de esta exposición nos quiere recordar que en la actualidad estamos en una fase más "avanzada" de justicia de género que a principios del siglo XX. Las artistas sin duda agradecen este avance que les permite, en 2012, cubrir un 12% de la programación de las exposiciones colectivas del MNCARS, y el 40% de las individuales. No así en la juventud de María Blanchard, como nos indica el museo en su texto. En la "rancia sociedad española" de 1915, era escandaloso que una mujer participase en una exposición, como sucedió cuando Ramón Gómez de la Serna incluyó obra de Blanchard en *Los pintores íntegros*, mostrada en Madrid. La página web quiere que esta monográfica sea una

reivindicación de la trayectoria artística y personal de esta pintora, “partícipe excepcional y personal de las vanguardias” que sin embargo el museo no ha tenido muy en cuenta en su programación histórica. Desde el año 2000, solo 3 exposiciones colectivas han incluido obra de Blanchard, frente a las más de 20 de su coetáneo Picasso. En 2004, el museo expone en solitario a Germán Cueto, primo hermano de Blanchard, pintor cuya trayectoria es descrita como “mal conocida” en el folleto. Pasados ocho años, el MNCARS saca a la luz a la figura de Blanchard como una creadora “original y decisiva entre otras grandes figuras del arte a cuya sombra había quedado”.

“Cuando María la Cuca llega a Madrid a estudiar pintura, a últimos de siglo, como en su Santander, oye a las madres decir a sus hijos, a su paso: «¡La bruja, ahí va la bruja!». Otras veces tiene que correr bajo una lluvia de piedras, o soportar que gentes desaprensivas toquen su abultada espalda en la que se hunde la cabeza, como señal inequívoca para ahuyentar la mala suerte.” & “Ya en 1896 su cuadro Los primeros pasos es galardonado, en la Exposición Nacional de Bellas Artes, con una tercera medalla.” (Rodrigo 1978: 191).

“María Blanchard siguió pintando hasta que el 5 de abril de 1932 se nos fue soñando «con pintar muchas flores». Éstas fueron sus últimas palabras.” (Rodrigo 1978: 200).

AÑO 2013

Cristina Iglesias, (2013). El folleto celebra los 30 años de carrera de la artista y sitúa su exploración creativa en la interfaz entre lo natural y lo cultural.

Azucena Vieites, (2013). A partir de 1994, Vieites trabaja en un proyecto entre el arte y el feminismo. El carácter menos rígido del Programa Fisuras está interesado en la obra de la artista por su estética contemporánea, de apariencia casera y con referencias al dadaísmo, el punk o los movimientos de liberación feministas, que usaron el fanzine para producir y documentar la propia representación.

Alejandra Riera, (2013). Otra participante del Programa Fisuras, que en este caso maqueta un programa de mano diferente, más parecido a un aburrido documento que un folleto de exposición. No tiene un encabezado con el título de la expo ni el nombre de la artista.

Maria Loboda, (2013). Los elementos freudianos y la mitología griega referenciados hacen bastante universal la obra de Loboda para el Programa Fisuras.

AÑO 2014

Elly Strik (2014). Primera muestra en España de esta estudiosa de Goya, con temas inspirados en la obra del aragonés.

Tracey Rose (2014). Otra muestra inédita en España. Tracey Rose es la única artista de África en tener una individual en el Museo Reina Sofía en este inicio de siglo. Realiza una videoinstalación para el Programa Fisuras.

Dominique Gonzalez-Foerster (2014). El tiempo y el espacio son los conceptos a remarcar, presentados en esta pieza específica para el Palacio de Cristal, convertida en un hotel con historia, con una base de literatura y teatro.

Hanne Darboven (2014). La práctica de Darboven se suele considerar conceptual, aunque con matices, por las referencias autobiográficas y menciones al lugar de producción, carácter autorreferencial que contrasta con sus pronunciamientos contra cualquier forma de subjetividad. Más adelante, el folleto habla de una visión propia de la artista, no universal, que crea su “cosmos particular”, una especie de “mundo en miniatura”. El folleto incide en lo inusual que es esta muestra, por el hecho de traer al museo la casa-estudio de la artista. El proyecto de la casa-estudio “Se inscribe en las estrategias de la modernidad clásica y de la vanguardia, al tiempo que remite a las formas artísticas y expositivas de la actualidad.”

Patricia Gadea (2014). Una alegre y creativa cita de la autora ocupa la portada del folleto. Sigue el texto de museo, que da a Gadea un papel central y crítico en la pintura española de los años ochenta y noventa, aunque la retrospectiva le llega tras su temprana muerte en 2006. La artista utiliza una iconografía iconoclasta, cuyo sarcasmo politizado incorpora aspectos feministas “que desvelan cómo el orden patriarcal tradicional sobre el que se asentaba la sociedad tardo y posfranquista se sirve de la cultura popular para mantener el statu quo.”

En un texto independiente, Rocío de la Villa describe con viva emoción su admiración por la obra de Gadea: “casaba elementos imposibles, con un desenfado que ya respiraba maestría por los cuatro costados. No había quedado rastro de esfuerzo, era fresco y vital, sarcástico y tierno, alegre y ácido, nostálgico.” Villa se sorprende que la carga de símbolos dirigidos a mujeres que aparecen en las pinturas de Gadea, y también de que hay habido galerías que hayan apostado por un arte tan directo, en esa generación de los noventa (Villa 2013: 246).

“Patricia Gadea se mueve en las lagunas que un sistema de representación patriarcal meticulosamente dibujado ha olvidado colorear. Con la misma colección de lápices, Gadea rellena los fragmentos que unirá posteriormente como un collage de evidencias. El resultado es una obra que golpea a través de la confrontación con aquello que no quiere verse, que muestra de forma contundente las contradicciones de un discurso que se nos vende como ideas, una obra reveladora de mensajes subliminales cuidadosamente disfrazados en la cultura dominante. El neutro se nos descubre a través de un análisis *genérico* de la representación que sirve a su vez para *crear* discurso, para *crear* imágenes que serán después heredadas y convertidas en ineludibles. Una vez construidas, la única forma de elusión posible sería la censura, y los partidarios de mantener este sistema no se atreven a utilizarla de una forma tan evidente.” Cabello/Carceller en (Tejeda y Lastres 1995: 37).

Janet Cardiff & George Bures Miller (2014). Obras atmosféricas y participativas, siempre creadas *in situ*, con mucho de audio, cine y teatro, y donde la tecnología es un componente importante. No se habla de la relación colaborativa entre los dos artistas, ni de género.

AÑO 2015

Ree Morton (2015) es presentada en el contexto de su época, los años 70, y con el aval de Lucy Lippard en cuanto al tipo de arte (abstracción excéntrica) en el que la artista se sitúa. Morton es citada en el folleto expresando su objetivo: “tratar los temas serios con ligereza e ironía, pero sin caer en la frivolidad”. La artista opinaba que el arte se encontraba estancado, lo que motivó sus experimentaciones con el espacio, los dibujos de cartografías mentales, sistemas de signos y elementos lingüísticos, y más adelante con nuevos materiales sintéticos como el *celastic*.

Su obra teatral y alegórica emplea recursos retóricos, citas a la historia del arte y una codificación de lo “femenino” ha sido ya objeto de importantes retrospectivas, pero la del MNCARS es la que abarca la totalidad de su carrera.

Nasreen Mohamedi (2015). Esta artista india estudió arte en Londres en los años 50 y en París en los 60, y ahora recibe su primera retrospectiva en España.

El texto del folleto aleja la práctica de Mohamedi de implicaciones políticas, al tiempo que se la posiciona como artista independiente que navega dos mundos culturales, que, eso sí, se estereotipan de modo que lo occidental es racional y filosófico, y lo islámico es poético y místico: “Alejada de muchos de sus contemporáneos, que seguían apostando por un discurso artístico dominante que abordaba los problemas de la identidad y el nacionalismo en un estilo figurativo y narrativo, se desmarcó de esta tendencia para desarrollar una obra abstracta integrada por pinturas y dibujos de una limpidez radical. Su estética minimalista bebe de numerosas fuentes y tiende un puente entre la modernidad occidental y la cultura islámica, para alcanzar una combinación armoniosa de lo racional y lo poético, lo filosófico y lo místico.”

Las dos culturas se ponen de manifiesto también por la literatura que inspira a la artista: “A falta de escritos personales sobre sus obras, sus diarios y cuadernos de notas se han convertido en una fuente de información muy relevante, pues nos permiten vislumbrar los mecanismos internos de su mente. Y muestran su conexión con una serie de ideas y sentimientos procedentes de numerosas tradiciones –la literatura y la filosofía occidental, el sufismo islámico, los Upanishads hinduistas o el budismo zen– que le ayudaron a comprender su propia angustia. Leía y se inspiraba en Federico García Lorca, Rainer Maria Rilke, Friedrich Nietzsche, Baruch Spinoza, Søren Kierkegaard, George Steiner, Albert Camus, y en la poesía de Jalal ad-Din ar-Rumi y Mirza Ghalib.” La última parte de su trayectoria es presentada como una producción ajena al mundo, debido a la enfermedad de la artista: “Asumió que su arte no se adaptaba a las exigencias sociales y políticas de su época y que, por tanto, nunca formaría parte del discurso artístico dominante. Desde esta posición marginal, la noción de centro o periferia carecían de sentido para ella. No conocía la presión externa: las obligaciones siempre surgían en el interior. Los dibujos de sus últimos años son extremadamente sobrios, suaves y luminosos, buscan liberarse de la angustia mundana para abrazar la visión pura.”

Hito Steyerl (2015). Antológica que presenta obras inéditas en España y una pieza creada específicamente. Un párrafo largo del folleto se dedica a explicar el contenido político de sus

obras, que comentan críticamente sobre las migraciones, la tecnología, el feminismo, el multiculturalismo, la globalización, las especulación financiera, el precariado o la guerra. En suma, Steyerl hace una denuncia de la economía neoliberal dominante.

AÑO 2016

Erlea Maneros Zabala (2016). El texto de este folleto mucho más largo que ninguno visto anteriormente, quizás porque explica la relación de esta obra con la colección permanente del museo, aunque desde luego evidencia la gran labor documental que hay detrás de la obra de esta artista. Este proyecto del Programa Fisuras está protagonizado por los personajes femeninos representados en la sala del museo dedicada al periodo de la guerra civil española. Zabala las plasma como logotipos geométricos, dándoles vida pero reflexionando sobre la objetualización y fetichización de sus cuerpos en las obras de origen, creadas por artistas como José Caballero, Salvador Dalí, José Gutiérrez Solana, Amando de Ossorio o Joaquín Vaquero Turcios. Además del folleto, la obra se acompaña de un panfleto, "Proyecto 403", elegantemente diseñado, donde vemos los personajes y la escenografía ilustrada por medio de gráficos, que remiten al efecto de los dispositivo museísticos en la recepción de las obras de arte.

Tamar Guimaraes (2016). Película creada para el Programa Fisuras de forma colectiva, con un reparto compuesto por actores profesionales y aficionados, entre ellos un gran número de voluntarios del equipo del museo. Al igual que Maneros Zabala, Guimaraes se apoya en investigación, nos dice el folleto, aunque no explica como se lleva a cabo esta investigación histórica, más allá de decir que la obra incluye fotos o material pre-existente. La información publicada no ayuda mucho a dar sentido a la pieza.

Anne Marie Schneider (2016). En la página web, el texto se centra en cuestiones políticas, aportando al público información sobre los motivos de inspiración de las piezas, por ejemplo el desalojo de los "sin papeles" del barrio parisino de Saint-Bernard, en los años 90. El texto más extenso del folleto incluye además referencias artísticas y literarias importantes para esta artista francesa, así como explicaciones técnicas sobre los dibujos y películas.

ANEXO 3

Datos recogidos, desagregados por año

MNCARS	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Total Temporales	25	26	29	27	27	25	15	16	17	20	18	19	13	17	16	15	12
Temporales Atocha	21	22	23	22	22	21	14	14	13	17	18	15	10	13	12	11	8
Temporales El Retiro	4	4	6	5	5	4	1	2	4	3	2	4	3	4	4	4	4
Arte MODERNO	7	13	13	12	9	8	3	4	6	5	5	3	3	4	4	7	3
Arte CONTEMPORÁNEO	18	13	16	15	18	17	12	12	11	15	13	16	10	13	12	8	9

Artistas en temporales (Ind+colect)	596	204	322	797	283	136	128	212	139	197	380	233	455	205	163	194	272
Artistas MUJERES en colectivas	62	14	24	117	37	24	36	25	6	10	76	21	53	47	26	25	34
Artistas HOMBRES en colectivas	430	166	274	499	223	91	80	176	118	161	282	177	352	144	108	141	216
Entidades/Colectivos/Desconocidxs	87	1	4	159	1	0	1	0	1	10	12	18	40	2	17	16	12

Artistas en temporales	4916																
MUJERES	702	637	14%														37.5
HOMBRES	3833	3638	78%														214.0
Entidades/grupos/?	381	381	8%														22.4

Expos Individuales	17	23	20	22	22	21	11	11	14	16	10	17	10	12	12	12	10
Individuales MUJER	6	3	5	1	5	3	3	3	3	4	1	7	4	4	5	3	3
Individuales HOMBRE	11	20	15	21	17	16	8	8	11	12	9	10	6	8	7	9	7
Indivuales MUJER +50	0	0	2	0	1	1	0	1	2	1	1	4	2	1	3	2	1
Individuales MUJER -50	6	3	3	1	4	4	3	2	1	3	0	3	2	3	2	1	2
Individuales HOMBRE -50	4	5	3	10	4	7	1	1	4	5	3	3	1	2	0	3	1
Individuales HOMBRE +50	7	15	12	12	13	9	7	7	7	7	6	7	5	6	7	6	6

Expos INDIVIDUALES	260																
Individuales MUJER	65	19%															3.8
Individuales HOMBRE	195	58%															11.5
MUJER 50+	22	8%															
MUJER JOVEN	43	17%															
HOMBRE JOVEN	57	22%															
HOMBRE 50+	139	53%															

Exposiciones colectivas	8	3	9	5	5	4	4	5	3	4	8	2	3	5	4	3	2
Colectivas igualdad	1	0	0	0	0	1	1	1	0	2	2	0	0	0	2	0	0
Colectivas mayoría MUJER	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Colectvs mayoría HOMBRE	7	3	9	5	5	4	3	4	3	2	6	2	3	5	2	3	2

ES Arte Español	11	14	11	12	16	16	4	7	6	7	3	5	4	6	3	4	3
Europa Occidental	3	7	3	6	7	2	3	4	2	6	4	6	4	1	6	4	4
USA/Canada	3	2	7	4	2	2	3	2	4	4	2	2	2	2	2	2	0
Rusia/Europa del Este	0	0	1	2	0	0	0	0	2	1	1	1	1	2	0	1	0
LAT América Latina	8	2	2	2	0	5	1	0	1	1	4	3	1	4	0	0	4
ASIA	0	0	4	0	0	0	2	0	1	1	0	1	0	0	1	1	0
INTERNACIONAL	0	1	1	1	2	0	2	3	1	0	4	1	1	2	4	3	1

ANEXO 4

Base de datos recopilada sobre el Museo Reina Sofía: Listado de exposiciones temporales 2000-2016

Leyenda:

<div> <div> Espacio Uno (1997-2001)</div> <div>E1 Sabatini, comisario Rafael Doctor</div> </div>	Individual artista mujer
<div> <div>Programa Producciones (2006-2008)</div> <div>E1 Sabatini</div> </div>	Individual artista hombre
Programa Fisuras (2009-actualidad)	Colectiva dominio artistas hombres
ARTE MODERNO pre 1973	Colectiva en igualdad (60%-40% máx.)
CONTEMPORÁNEO post 1973	Palacio Cristal o Velázquez
SabatiniE1= Espacio Uno / SalBov= Sala de Bóvedas	Fotografía
<div> <div>ES</div> <div>(España), EU (Europa occidental), US (EEUU/Canadá), RUSIA, EuEste (Europa del Este), LAT (Latinoamérica), ASIA, INT (internacional, multi-territorial, o zonas no incluidas en grupos anteriores)</div> </div>	

	fechas y edificio/título/URL	Organiza, comisariado, itinerario	Artista/s y Geografía	Proporción de género (colectivas) o tema (individuales)
	2000 Total 25 expos (17 ind, 8 colectivas)		Total individuales+colectivas: 436 H / 68 M / 87 ?	2000 Hombres/Mujeres/Otros:74% / 12% / 15%
2000	1 feb - 3 mayo 2000, Sabatini3 Teresa Lanceta. Tejidos marroquíes http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/tejidos-marroquies-teresa-lanceta	MNCARS - Marie-France Vivier Itinerario: Villa des Arts, Fundación ONA, Casablanca, (7 sept 2000 - 7 ene 2001)	Teresa Lanceta - (Barcelona 1951) ES	Tejidos de 4 regiones marroquíes hechos por mujeres y procedentes de museos etnográficos han inspirado obra de Teresa Lanceta.
2000	3 feb - 26 abril 2000 / Palacio de Velázquez Jaume Plensa. Chaos-Saliva http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jaume-plensa-chaos-saliva	MNCARS - Carsten Ahrens	Jaume Plensa - (Barcelona, 1955) ES	Primera retrospectiva de Plensa en Madrid, montada específicamente para el Palacio de Velázquez. Contiene obras de los últimos diez años, un periodo de evolución radical en la práctica del artista.
2000	5 feb - 19 marzo 2000, Sabatini1 Ana Laura Aláez. Disco & Dance http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ana-laura-aleaz-disco-dance	MNCARS - Espacio Uno Rafael Doctor Roncero	Ana Laura Aláez - (Bilbao 1964) ES	Espacio Uno Sin descripción, y apenas sin informacion práctica. Viernes y sábados 7-9pm: DJs y fiestas, coincidiendo con ARCO.
2000	8 feb - 3 mayo 2000 / Palacio de Cristal Kcho. La columna infinita http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/kcho-columna-infinita	MNCARS - Alicia Chillida	Kcho (Alexis Leyva Machado) - (Isla de la Juventud, Cuba, 1970) LAT	Esculturas e instalaciones, formas simples pero monumentales, bajo el tema La Columna Infinita, en alusión a Constantin Brancusi.
2000	7 marzo - 5 mayo, 2000, Sabatini1 Tàpies http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/tapies	MNCARS - Manuel Borja-Ville Itinerario: Haus der Kunst, Múnich (24 may - 27 ago 2000)	Antoni Tàpies + (Barcelona 1923-2012) ES	Tàpies usa textura y materia no por sus propiedades formales sino por las de magia y transformación. Artista como chamán. Ritual. Mística.
2000	14 marzo - 23 mayo, 2000, Sabatini1 Signos del Siglo: 100 años de Diseño Gráfico en España http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/signos-siglo-100-anos-diseno-grafico-espana	MNCARS, Ministerio de Economía y Hacienda; Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación - Alberto Corazón, Emilio Gil y Enric Satué	Diseño Gráfico 379 (265 H, 27 M + 87 empresas comunicación/?) 70%, 7%, 23% Primera exposición de su género: gráfica española. Imagen de modernidad y desarrollo de España. Expo en 3 áreas: Patio-jardín (diseño y vida cotidiana) 100 signos del siglo: un signo por año para trazar evolución. Los lenguajes del diseño: pictogramas, tipografía, blanco y negro, color, imagen e ilustración, formas y texturas, animación (cine, TV, red).	M

2000	1 abr - 14 mayo 2000, Sabatini1 Enrique Marty. La familia http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/enrique-marty-familia	MNCARS - Rafael Doctor , según web artista No PDF	Enrique Marty - (Salamanca, 1969) ES	Pinturas a partir de fotografía y de tradición pictórica. Referencias a lo cotidiano con display de objetos.	C
2000	27 mayo - 2 jul 2000, SabatiniE1 Patty Chang. Ven conmigo, nada contigo. Fuente. Melones. Afeitada http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/patty-chang-ven-conmigo-nada-contigo-fuente-melones-afeitada	MNCARS – Espacio Uno Rafael Doctor Roncero	Patty Chang - (San Francisco, 1972) US	Espacio Uno 4 videoperformances postfeministas cuestionan expectativas sociales yuxtaponiendo cuerpo y comida. Erotismo y metáfora. Una de las artistas más interesantes de EEUU actual.	C
2000	1 junio - 6 nov 2000 / Palacio de Cristal David Hammons. Global Fax Festival http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/david-hammons-global-fax-festival	MNCARS y Fundación Escena - Alicia Chillida y Mireia Sentís	David Hammons + (Springfield, US, 1943) US	Folleto de diseño contemporáneo muy diverso a lo habitual. Solo reproduce imágenes tipo poster con toque humorístico. No hay información sobre el contenido de la exposición.	C
2000	6 junio - 14 agosto, 2000, Sabatini1 Sam Francis. Pinturas 1947-1990 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/sam-francis-pinturas-1947-1990	MNCARS y Los Angeles Museum of Contemporary Art - William C. Agee Itinerario: LA. MoCA (1999); Menil Collection, Houston (1999 - 2000); Malinó Konsthall, Suecia (2000); Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma (2000-01)	Sam Francis + (US: San Mateo, 1923 – Santa Mónica, 1994) US	Artista californiano de talla mundial. Abstracción poética, nueva pintura EEUU empieza en años 50 y siguen 4 décadas de vitalidad del arte americano. Ha vivido en EU y Japón.	M
2000	13 junio - 28 agosto, 2000, Sabatini3 ZUSH. La campanada http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/zush-campanada	MNCARS - José-Miguel Ullán Itinerario: MACBA	Albert Porta conocido como Zush + (Barcelona, 1946) ES	Mayor muestra de Zush hasta ahora, muestra 300 obras de sus 4 décadas de trayectoria independiente. De joven estuvo internado en un frenopático. Zush cura con arte. Dibujo, libros, etc.	C
2000	20 junio - 28 agosto, 2000, Sabatini3 Francisco Toledo http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/francisco-toledo	MNCARS y Whitechapel Art Gallery - Catherine Lamperi Itinerario: Whitechapel Art Gallery (14 abr - 7 jun 2000)	Francisco Toledo + (Juchitán, México, 1940) LAT	Más de 20 años desde última expo del más importante y controvertido artista MX, alejado de tendencias. Revisión de 90 pinturas, objetos, libros. Violencia, ironía, erotismo en yuxtaposiciones kafkianas.	C
2000	5 julio - 4 oct 2000, Sabatini2 Pinturas de Zuloaga en las colecciones del MNCARS http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/pinturas-zuloaga-colecciones-mncars	MNCARS - Belén Galán Itinerario: Centro Cultural de Caja de Granada (21 febrero-16 abril 2000) No PDF	Ignacio Zuloaga + (Éibar, 1870 - Madrid, 1945) ES	Colección Último maestro de la Escuela Española. Realista finisecular de la España negra y gitanos, toreros, flamencas, en paleta sombría.	M
2000	8 julio - 3 sept 2000, SabatiniE1 Valentín Vallhonrat. En busca del amor (Room for Love) http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/valentin-vallhonrat-busca-amor-room-love	MNCARS – Espacio Uno Rafael Doctor Roncero Itinerario: Sala del Patio de Escuelas, Universidad de Salamanca (octubre, 2000)	Valentín Vallhonrat - (Madrid, 1956) ES	FOTO Espacio Uno Investigación sobre la sociedad del espectáculo , usando objetos y construyendo escenarios. Teatralidad, bodegones o el mercado del amor y del sexo.	C
2000	13 sept - 15 oct 2000, SabatiniE1 Sam Taylor-Wood. Soliloquy / Noli me tangere http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/sam-taylor-wood-soliloquy-noli-tangere	MNCARS – Espacio Uno Rafael Doctor Roncero	Sam Taylor-Wood - (Londres, 1967) EU	FOTO Espacio Uno Grandes retratos fotográficos con predela, foto de 360 grados. Técnica. Aproximación personal a estética de pintura religiosa pre-renacentista. El cuerpo y su idealización.	C

2000	19 sept - 20 nov 2000, Sabatiní1 Arte alemán 1960-2000. La Colección Grothe http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/arte-aleman-1960-2000-coleccion-grothe	MNCARS - Walter Smerling	EU Stephan Balkenhol, Georg Baselitz, Joseph Beuys, Abraham David Christian, Günther Forg, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Imi Knoebel, Markus Lupertz, Blinky Palermo (Peter Heisterkamp), A. R. Penck, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Ulrich Rückriem (1938), Reiner Ruthenbeck (1937). + Hanne Darboven, Katharina Sieverding, Rosemarie Trockel.	18 (15 H, 3 M) 83% / 17% Pintura, escultura y foto contemporánea alemán de colección privada. Pocos artistas, Beuys, Polke, Richter, Knoebel, Baselitz, Rosemarie Trockel, etc. amigos de Hans Grothe, coleccionados en profundidad.	C
2000-1	26 sept 2000 - 20 nov 2001, Sabatiní3 El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/teatro-pintores-europa-vanguardias	MNCARS - Marga Paz	EU+INT Giacomo Balla, Georges Braque, Giorgio de Chirico, Fortunato Depero, André Derain, El Lissitzky (Lazar Markovitch Lissitzky), Juan Gris (José Victoriano González Pérez), George Grosz (Georg Ehrenfried), Vasily Kandinsky, Mijail Larionov, Fernand Léger, Kasimir Malevich, Henri Matisse, Joan Miró, Laszlo Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Naum Gabo (Naum Neemia Pevsner), Francis Picabia, Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso), Enrico Prampolini, Aleksandr Ródchenko, Georgi Stenberg, Vladimir Stenberg, Vladimir Tatlin. + Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Lubov Popova, Barbara Stepanova.	Moda/Teatro 28 (24 H, 4 M) 86% / 14% 250 obras documentan producciones escénicas finiseculares y de principios del XX.	M
2000-1	25 oct 2000 - 15 ene 2001, Sabatiní2 Picasso Minotauro http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/picasso-minotauro	MNCARS - Paloma Esteban Leal y Sylvie Vautier	Pablo Picasso + (Málaga 1881 – Mougins, FR 1973) ES	Principalmente grabados. Iconografía picassiana sobre la taumauquia y el monstruo. El minotauro como alter ego del artista, relacionado con crisis vital.	M
2000	28 oct - 3 dic 2000, SabatiníE1 Carmela García. Planeta Ella http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/carmela-garcia-planeta-ella	MNCARS – Espacio Uno Rafael Doctor Roncero No PDF	Carmela García - (Lanzarote, 1964) ES	Espacio Uno Esculturas plateadas y fotografías para repensar y cambiar el mundo, con perspectiva de género. Renarrar relatos y construir una cotidianidad distinta, revisando la tradición cultural. Se evidencia la dificultad del cambio de paradigma.	C
2000-1	12 dic 2000 - 14 ene 2001, SabatiníE1 Mujeres Creando Ten cuidado con el presente que construyes, debe parecerse al futuro que sueñas http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/mujeres-creando-ten-cuidado-presente-que-construyes-debe-parecerse-al-futuro-que-sueñas	MNCARS – Espacio Uno Rafael Doctor Roncero No PDF	Mujeres Creando - (Desde 1992, colectivo de La Paz, Bolivia, incluye a María Galindo, Julieta Paredes y Florentina Alegre) LAT	Espacio Uno Vídeos de acciones de este grupo de mujeres bolivianas feministas que actúan oponiéndose a la injusticia y al machismo dominante en su sociedad. Son 8 programas hechos en 2000 para la cadena TV PAT, de La Paz, que fueron de máxima audiencia. Optan por la creación sin producir objetos que intercambiar u obras que pueda ser expuestas o integradas en una colección. 3 muejres del colectivo estuvieron 20 días con el público en MNCARS. Reinventan una nueva corriente de pensamiento crítico-artístico con arte de acción.	C
2000-1	12 dic 2000 - 12 feb 2001, Sabatiní4 1 Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en América. F(r)icciones http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/versiones-sur-cinco-propuestas-torno-al-arte-america-fricciones	MNCARS - Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa	LAT Cristiano Mascaro, David Alfaro Siqueiros, Francis Alys, Manuel de Araújo, Ignacio María Barreda, Miguel Cabrera, Waltercio Caldas, Waldemar Cordeiro, Ángel Della Valle, Antonio Dias, Iran do Espírito Santo, José Gabriel Fernández, José Ferraz de Almeida Junior, Julio Galán, General Idea (AA. Bronson, Felix Partz, Jorge Zontal y Gilberto Freyre), Pedro Nel Gómez, Felix Gonzalez-Torres, Cecilio Guzmán de Rojas, Enrique Guzmán, Jonathan Hernandez, Fray Miguel de Herrera, Guillermo Kuitca, José Mariano Lara y Hernández, Leonilson (José Leonilson Bezerra Dias), Maurício Nogueira Lima, Ílvaro Mangano-Ovalle, Cildo Meireles, Victor Meirelles, Camilo Mori, Vik Muniz, Juan O'Gorman, Hélio Oiticica, Gabriel Orozco, Candido Portinari, Prilidiano Pueyrredón (AR), Lasar Segall (BR), Pablo Siquier, Xul Solar (Óscar Agustín Alejandro Schulz Solari), Jesús Soto, José Antonio Suárez Londoño, Joaquín Torres García, Tunga (Antônio José de Barros de Carvalho), Lorenzo Vaccaro, Alberto da Veiga Guignard, José Maria Velasco, Nahum Zenil (MX). + Tarsila do Amaral (BR), Lygia Clark, Beatriz Gonzales, Frida Kahlo, Beatriz Milhazes, Jac Leirner (BR), Valeska Soares (BR), Milagros de la Torre (Peru), Adriana Varejão (BR).	55 (46 H, 9 M) 84% / 16% Proyecto más ambicioso de arte latinoamericano en MNCARS: 5 expos independientes y simultáneas comisariadas desde diferentes miradas, articulando conexiones y complejidades. Sin historizar, busca particularidades de movimientos, etapas, y conceptos de mestizaje y apropiación del proceso postcolonial. Ofrece alternativas críticas al mundo occidental. Muchos artistas de esta exposición nacieron en los 1800s.	C

2000-1	12 dic 2000 - 27 feb 2001, Sabatini13 2 Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en América. Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/versiones-sur-cinco-propuestas-torno-al-arte-america-heterotopias-medio-siglo-sin-lugar	MNCARS Mari Carmen Ramirez y Héctor Olea	LAT Eduardo Abela, David Alfaro Siqueiros, Julio Apuy, Carmelo Arden Quin, José Baines, Rafael Barradas (Rafael Pérez Giménez), Arthur Barrio, Geraldo de Barros, Hércules Barsotti, Luis Fernando Benedit, Antonio Berni, Oscar Bony, Juan Calzadilla, Sérgio Camargo, Luís Camitiz, Ricardo Carreíra, Willys de Castro, Carlos Contramaestre, Waldemar Cordero, Eduardo Costa, Carlos Cruz-Diez, Antonio Dias, Juan Carlos Distéfano, Dr. ATL (Gerardo Muriello), Carlos Enriquez, Eduardo Favario, Leon Ferrari, Pedro Figari, Gonzalo Fonseca, Lucio Fontana, Mathias Goeritz, Alberto Greco, Alberto Heredia, Enio Iommi, Roberto Jacoby, Gyula Kosice (AR), Julio Le Parc, Antônio Manuel, Francisco Matto, Gabriel Morera, Luis Felipe Noé, Hélio Oiticica, José Clemente Orozco, Alejandro Otero, Abraham Palamnik, Vicente do Rego Monteiro, Armando Reverón, Diego Rivera, Carlos Raquel Rivera, Rhod Rothfuss (Uruguay), Rubén Santantonín, Xul Solar (Óscar Agustín Alejandro Schulz Solari), Jesús Soto, Joaquín Torres García, Víctor Valera, Jorge de la Vega + Tucumán Arde (colectivo argentino), Arte de los Medios (Venezuela años 60, primer manifiesto del 1966, noticias falsas, Jacoby, Escari, Costa, et al.), El Techo de la Ballena (Grupo arte-it Venezuela años 60), Grupo Ruptura (BR: Waldemar Cordero, Geraldo de Barros, Luís Sacilotto, Lothar Charroux, Kazmer Fejer, Anatol Wiadlaw e Leopoldo Haar y posteriormente Hermelino Flaminghi, Judith Lauand y Mauricio Nogueira Uma), Taller Torres-García (Uruguay, incluye a Julio Apuy, Elsa Andrade, Dayman Antúnez, Sergio de Castro, Gonzalo Fonseca, Jonio Montiel, Héctor Ragni, etc.), + Débora Arango (CO), Lygia Clark, Beatriz González, Lygia Pape, Mira Schendel, Gego (Gertrud Goldschmidt)	WAT: 67 (61 [56+5] H/grupos masculinos, 6 M) 91% / 9% (usamos estos datos de la web museoreinasofia.es en las estadísticas) [CAT: 70 (64 [56+8] H/grupos masculinos, 6 M) 91% / 9%] + EN CAT pero NO EN WEB: Grupo Made, Grupo Minorista, Grupo Neoconcreto. Segunda entrega del ciclo 'Versiones del sur', el enorme catálogo analiza el papel de algunos artistas latinoamericanos desde el concepto foucaultiano de la heterotopía, el lugar donde coexisten diversas utopías contradictorias. El volumen analiza el panorama latinoamericano como un universo de constelaciones que dibujan un recorrido simultáneo y, al tiempo, discontinuo y fragmentado. A las trayectorias individuales (Oswald Andrade, Xul Solar, Diego Alfaro Siqueiros, Jesús Rafael Soto, Joaquín Torres-García y Armando Reverón) se une el papel de colectivos fundamentales como El machete, de México, Los antropófagos, de Brasil, y Ejercicio Plástico, de Venezuela.	M
2000-1	12 dic 2000 - 19 feb 2001, Sabatini11. 3 Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en América. No es sólo lo que ves: Pervirtiendo el minimalismo. http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/versiones-sur-cinco-propuestas-torno-al-arte-america-no-es-solo-que-ves-pervirtiendo	MNCARS - Gerardo Mosquera	LAT Willem Boshoff, Wim Delvoye, Iran do Espírito Santo, Félix González-Torres, Byron Kim, Cildo Meireles, Santiago Sierra. + María Fernanda Cardoso, Mona Hatoum, Kaisu Koivisto, Fátima Martini, Priscilla Monge, Rivane Neuenschwander.	13 (7 H, 6 M) 54% / 46% [Versiones del sur]	C
2000-1	12 dic 2000 - 12 feb 2001, Sabatini11. 4 Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en América. Más allá del documento. http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/versiones-sur-cinco-propuestas-torno-al-arte-america-mas-alla-del-documento	MNCARS - Mónica Amor y Octavio Zaya	LAT Manuel Álvarez Bravo, Eugenio Dittborn, Marc Ferrez, Raúl Flores, Carlos Garalco, Julio Grinblatt, Anthony Hernandez, Alfredo Jaar, Gabriel Orozco, Claudio Perna, Óscar Pintor, Miguel Río Branco. + Bibi Calderaro, Rochelle Costi, Fina Gómez, Maruch Sántiz Gómez, Paula Trope.	17 (12 H, 5 M) 71% / 29% [Versiones del sur]	C
2000-1	23 enero - 25 marzo, 2001. Velázquez y Cristal. 5 Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en América. Ezteyka del sueño http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/versiones-sur-cinco-propuestas-torno-al-arte-america-ezteyka-sueno	MNCARS - Carlos Basualdo y Octavio Zaya	LAT Arthur Barrio, Luis Camnitzer, Gonzalo Díaz, Víctor Grippo, José Antonio Hernández-Diez, Juan Fernando Herrán, Cildo Meireles, Glauber Rocha (m. Brasil), Tunga (Antônio José de Barros de Carvalho), Meyer Valsman (m. Venezuela). + María Teresa Hincapié, Doris Salcedo.	12 (10 H, 2 M) 83% / 17% [Versiones del sur]	C
	2001Total 26 expos (23 ind, 3 colectivas)		Total individuales+colectivas: 186 H / 17 M / 1 ?	2001 Hombres/Mujeres: 91% / 8%	
2001	27 ene - 4 mar 2001, SabatiniE1 Maya Goded. Sexoservidoras 1995-2000 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/maya-goded-sexoservidoras-1995-2000	MNCARS - Espacio Uno Rafael Doctor Roncero	Maya Goded - (MX City 1967) LAT	FOTO Espacio Uno Feminismo: prostitución, cuerpo femenino, incesto, abusos. Escuela fotográfica contemporánea mexicana iniciada por Manuel Álvarez Bravo.	C
2001	6 feb - 5 abri 2001, Sabatini2 Cocteau y España http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cocteau-espana	MNCARS - Lucía Ybarra	Jean Cocteau + (Maisons-Laffitte 1889 – Milly-la-Forêt, FR1963) ES (EU)	Atracción por culturas francesa y española. 80 dibujos, 15 cerámicas, años 50 y 60, y documentación sobre su vínculo con Marbella y amistad con Picasso.	M

2001	8 feb - 7 abril 2001, Sabatini2 Juan Gris 1887-1927. Obras de la colección MNCARS http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/juan-gris-1887-1927-obras-coleccion-museo-nacional-centro-arte-reina-sofia	MNCARS, Fundación Marcelino Botín - María José Salazar Itinerario: Fundación Marcelino Botín, Santander (2001)	Juan Gris (José Victoriano González Pérez) + (Madrid 1887 – París 1927) ES	Colección Historia de las adquisiciones de obra de Juan Gris hasta el 2000, citando las daciones, directores e instituciones pertinentes.	M
2001	12 marzo - 11 abril 2001, SabatiniE1 Ángel Guache. Poemas geométricos http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/angel-guache-poemas-geometricos	MNCARS - Juan Manuel Bonet No PDF	Ángel Guache + (Luanco, Asturias, 1950) ES	30 pinturas minimalistas de años 90. Énfasis en búsqueda de pureza, con referentes del minimalismo poético internacional (varones).	C
2001	21 mar - 24 mayo 2001, Sabatini3 Canogar: cincuenta años de pintura http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/canogar-cincuenta-anos-pintura	MNCARS - Víctor Nieto Alcaide	Rafael Canogar + (Toledo, 1935) ES	Retrospectiva de 50 años de su pintura, con énfasis en etapa informalista. Grupo El Paso.	M
2001	28 marzo - 18 jun 2001, Sabatini1 Picasso: las grandes series http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/picasso-grandes-series	MNCARS - Paloma Esteban	Pablo Picasso + (Málaga, 1881 – Mougins, FR 1973) ES	Necesaria revisión periódica de este artista representativo de nuestra época. Grandes series de últimos 20 años de su vida, como Pintor y modelo, o las Sabinas.	M
2001	6 abril - 18 jun 2001, Sabatini3 Robert Frank. HOLD STILL_ keep going http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/robert-frank-hold-stillkeep-going	MNCARS y Museum Folkwang, Essen. - Ute Eskildsen Y Catherine Coleman Itinerario: Museum Folkwang, Essen (10 dic -18 feb 2001); Centro Cultural de Belém, Lisboa (15 sept - 15 nov 2001)	Robert Frank + (Zürich, Suiza, 1924. Vive en EEUU desde 1947) US	FOTO Relación imagen-texto, fotografía secuencial, collage y cine de vanguardia, muestran la evolución de un fotógrafo que perdió la fe en el carácter documental de la foto.	C
2001	17 abril - 4 jun 2001, Sabatini3 Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/salle-xiv- Vicente-huidobro-artes-plasticas	MNCARS - Carlos Pérez Y Miguel Valle Inclán Itinerario: Museo de Bellas Artes de Chile	ES (LAT) Pierre Albert-Biot, Vicente Alexandre, Guillaume Apollinaire, Juan de Armaza, Emilio Arnaiz, Jean M.p. Antonin Artaud, Joaquín Edwards Bello, Francisco Luis Bernárdez, André Breton, Rogelio Buendía, Francisco Canullo, Amado Carballo, Julio J. Casal, Blaise Cendrars (Frédéric-Louis Sauser), José de Cita y Escalante, Jean Cocteau, Primo Conti, Jean Cocti, Robert Delaunay, Paul Dermée, Robert Desnos, Gerardo Diego, Theo van Doesburg, Jacques Edwards, Paul Eluard, Joaquín de la Escosura, Alfredo Mario Ferrero, Marcos Fingert, Salvador Gallardo, Pedro García Chabrera, Pablo Garrido Vargas, Albert Glaziers, Ivan Goll, Roch Grey, Juan Gris (José Victoriano González Pérez), Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro, Pedro Leandro Ipuche, Max Jacob, Marcel Janco, Alfred Jarry, André Jean, Marcel Jean, Daniel-Henry Kahnweiler, Mijail Larionov, Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), Fernand Léger, Jacques Lipchitz, German List Arzubide, James Lothaire, Emile Malespine, Manuel Maples Arce, Marcello Fabri, Louis Marcoussis, Filippo Tommaso Marinetti, Juan Marín, Guillermo Mercado, Jean Metzinger, Fernando María de Millicua e Irala, Joan Miró, Auguste Morel, Pablo Neruda, Georges Neveux, Tadeusz Peiper, Benjamin Péret, Francis Picabia, Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso), Julian Przyboś, Raymond Radiguet, Maurice Raynal, Pierre Reverdy, Humberto Rivas, Léonce Rosenberg, Erik Satie, Horacio A. Schiavo, Michel Seuphor, Gino Severini, Stefan Themerson, Lajos Thanyi, Guillermo de Torre, Joaquín Torres García, Tristan Tzara, Rosamel del Valle, Isaac del Vando Villar, Edgar Varèse, Arqueles Vela, Julio Verdé, Roger Vitrac, Iliaz Zdanévitch. + Céline Arnault, Blanca Luz Brum de Parra del Riego, Norah Lange.	93 (90 H, 3 M) 97% / 3% Huidobro (chileno) es 1er poeta vanguardista en castellano, instrumental en desarrollo del arte y literatura de vanguardia en España. Pionero de los poemas caligramáticos. Nota: Muchos poetas y escritores (Blaise Cendrars, Amado Carballo, German List Arzubide, Georges Neveux, Tadeusz Peiper, etc.)	M
2001	19 abril - 24 junio 2001 / Palacio de Velázquez Franz West. In out http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/franz-west-out	MNCARS - Alicia Chillida Itinerario: Museum für Neue Kunst MNK/ZKM, Karlsruhe, Alemania (dic 2000 - feb 2001)	Franz West + (Viena, 1947) EU	Recorrido por los principales procesos artísticos de West, artista que confronta el arte con el espectador con esculturas que admiten interacción.	C

2001	19 abril - 24 junio 2001 / Palacio de Cristal, Estatua del Ángel Caído y Biblioteca del Museo Lawrence Weiner. Por sí mismo. Per se http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/lawrence-weiner-si-mismo	MNCARS - Alicia Chillida	Lawrence Weiner + (NY 1942) US	Singular y radical artista de la segunda mitad del siglo XX, por sus exposiciones en espacios públicos, donde los usuarios se ven confrontados con obras de arte.	C
2001	24 abr - 27 mayo 2001, SabatiniE1 Carles Congost. Popcorn Love http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/carles-congost-popcorn-love	MNCARS Rafael Doctor Roncero No PDF	Carles Congost - (Olot 1970) ES	Video arte en formato de experiencia de cine, con cama y palomitas.	C
2001	29 mayo - 13 ago 2001, Sabatini2 Afonso Ponce de León (1906 - 1936) http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/alfonso-ponce-leon-1906-1936	MNCARS - Rafael Inglada Itinerario: Fundación Museo-Casa Natal Picasso, Málaga (20 ago - 23 sept 2001); Museo de Bellas Artes, Oviedo (27 sept - 28 oct 2001) No PDF	Afonso Ponce de León + (Málaga 1906 - Madrid 1936) ES	Pinturas que se conservan de este artista de corta vida, interesado en realismo mágico. Documentación intenta suplir escasa o errónea información sobre obra.	M
2001	4 junio - 8 julio 2001, SabatiniE1 Janaina Tschäpe. Sala de espera http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/janaina-tschape-sala-espera	MNCARS - Enrique Juncosa No PDF	Janaina Tschäpe - (Múnich 1973, criada en Sao Paulo, Brasil) LAT	Foto, video, dibujo, instalación. Obras dispuestas en lugar de tránsito, a la espera de ver que la artista se transforma en seres mitológicos o personajes arquetipo.	C
2001	19 junio - 2 sept 2001, Sabatini3 Huellas de Luz. El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/huellas-luz-arte-experimentos-william-henry-fox-talbot	MNCARS y National Museum of Photography, Film & Television, Bradford, UK - Russell Roberts Itinerario: National Museum of Photography, Film and Television, Bradford, UK	William Henry Fox Talbot + (Dorset 1800 – Wiltshire 1877) EU	FOTO Expo histórica 400 copias y negativos de este pionero de la ciencia. Primeras imágenes fotográficas, y su relevancia en artistas modernos.	M
2001	26 junio - 17 sept 2001, Sabatini3 Alberto 1895-1962 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/alberto-1895-1962	MNCARS - Concepción Lomba y Jaime Brihuega Itinerario: Museo de Santa Cruz, Toledo (4 oct - 9 dic 2001); Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Barcelona (8 ene - 1 abr 2002)	Alberto Sánchez conocido como Alberto + (Toledo 1895 – Moscú 1962) ES	Retrospectiva lúdica y sistemática de 200 obras de escultor autodidacta, instrumental en la vanguardia española. Escuela de Vallecas, años 30.	M
2001	3 julio - 24 sept 2001, Sabatini3 Lucío Muñoz. Obra sobre papel http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/lucio-munoz-obra-sobre-papel	MNCARS - María José Salazar No PDF	Lucio Muñoz + (Madrid 1929-1998) ES	Generación de los 50. Abstracción con vínculos figurativos. Conocido por si uso de madera como soporte, aquí el enfoque es su obra sobre papel.	M

2001	10 jul - 8 oct 2001, Sabatini1 Minimalismos. Un signo de los tiempos http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/minimalismos-signo-tiempos	MNCARS - Anatxu Zabaleascoa y Javier Rodríguez Marcos	INT Absalon (Meir Eshel), Josef Albers, Alphonse Allais, Tadao Ando, Carl Andre, Aranda-Pigem-Vilalta, Luis Barragán, Constantin Brancusi, Bulthaup, Jean Marc Bustamante, John Cage, Alberto Campo Baeza, Claus en Kaan Architects, Helmut Federle, Robert Filliou, Dan Flavin, Günther Förg, Karl Gerstner, Mathias Goeritz, Félix González-Torres, Rodney Graham, Andreas Gursky, Mike Guyer, William Hellermann, Dick Higgins, Tom Johnson, Donald Judd, Elsworth Kelly, Calvin Klein, Yves Klein, Mathias Klotz, Imi Knoebel, Takehisa Koguchi, Shiro Kuramata, Sol LeWitt, Kasimir Malevich, Robert Mangold, Walter Marchetti, Gerhard Merz, Ludwig Mies van der Rohe, Issey Miyake, Piet Mondrian, Rafael Moneo, François Morellet, Robert Morris, Robert Motherwell, Bruce Nauman, Barnett Newman, Jean Nouvel, Baudouin Oosterlynck, Jorge Oteiza, Blinky Palermo (Peter Heisterkamp), Ben Patterson, Tom Phillips, Michelangelo Pistoletto, Ad Reinhardt, Gerrit Thomas Rietveld, Mark Rothko, Thomas Ruff, Gerhard Rühm, Robert Ryman, Dieter Schnebel, Richard Serra, Yanaki Sori, Hiroshi Sugimoto, Yuji Takeoka, Toyo Ito & Ass Architects, Jeff Wall, Peter Zumthor, Clarence Barlow, René Burri, Dominique Perrault. + Esther Ferrer, Anni Albers, Annette Gigon, Mona Hatoum, Eva Hesse, Candida Höfer, Donna Karan, Agnes Martin, Aurélie Nemours, Yoko Ono, Monika von Wedel. + La Musique Lettriste (revista)	84 (72 H, 11 M + 1 revista) 86% / 13% / 1% Expo multidisciplinar: diseño, música, arquitectura, artes visuales , partiendo de artistas clásicos como Brancusi o Malevich hasta llegar a creadores contemporáneos influenciados por la estética minimalista.	C
2001	12 julio - 23 sept 2001 / Palacio de Velázquez Andreas Gursky http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/andreas-gursky	MNCARS y MoMA, NY - Peter Galassi Itinerario: MoMA, NY (4 marzo - 15 mayo, 2001)	Andreas Gursky - (Leipzig, Alemania, 1955) EU	FOTO Primera retrospectiva en Madrid, con obras de 1984 al presente. Gursky borra las contingencias de la perspectiva para presentar una visión total y autónoma de lo que retrata.	C
2001	17 julio - 17 sept 2001, Sabatini1 Gonzalo Sicre. Continental http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/gonzalo-sicre-continental	MNCARS - Fernando Huidobro Itinerario: Sala de Verónicas, Murcia (19 oct - 2 dic 2001) No PDF	Gonzalo Sicre - (Cádiz 1967) ES	Figuración Neometafísica Española, iniciada en años 90. Pinturas influenciadas por la soledad de hotel de Edward Hopper. Defensa de la pintura figurativa.	C
2001	25 sept 2001 - 7 ene 2002, Sabatini2 Julio Antonio, 1889-1919 / Obras de la colección del MNCARS http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/julio-antonio-1889-1919-obras-coleccion-museo-nacional-centro-arte-reina-sofia	MNCARS - Larremén Fernández Aparicio Itinerario: Palacio Caja Cantabria, Santillana del Mar (2001); Centro Cultural La General Almería (2001); Fundación Caja de Granada (2001); Museo Camón Aznar, Zaragoza (2002); Museo Gregorio Prieto, Valdepeñas, Ciudad Real (2002); Museo Pablo Gargallo, Zaragoza. No PDF	Julio Antonio (Julio Antonio Rodríguez Hernández) + (Mora de Ebro, Tarragona 1889 - Madrid, 1919) ES	Colección 18 bronce y carbonillos de un renovador de la escultura española, muerto prematuramente. Fundamento clasicista, valorado por intelectuales coetáneos.	M
2001-2	3 oct 2001 - 2 en 2002, Sabatini3 Pipilotti Rist. Apricots along the street http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/pipilotti-rist-apricots-along-street	MNCARS - Rafael Doctor	Elisabeth Charlotte (Pipilotti) Rist - (Grabs, CH 1962) EU	6 vídeos y un libro de artista. Carácter lúdico, vitalista, de la vida occidental saturada de imágenes.	C
2001	16 oct - 25 nov 2001, Sabatini1 Martin Assig. Envoltura http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/martin-assig-envoltura	MNCARS y Galería Senda, Barna - Enrique Juncosa No PDF	Martin Assig - (Schwelm, DE 1959) EU	Máximo representante de la pintura-pintura de los años 80. 100 dibujos y 4 grandes pinturas encáusticas sobre el cuerpo femenino. Imágenes de difícil interpretación. Alusión al primitivismo y a grandes temas como amor o muerte.	C
2001	18 oct 2001 - 7 ene 2002 / Palacio de Velázquez Pino Pascali: La reinención del mito mediterráneo, 1961-1968 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/pino-pascali-reinencion-mito-mediterraneo-1961-1968	MNCARS - Livia Velani XVIII Programa de cooperación internacional ES-IT. Expo procede de la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma (2000).	Pino Pascali + (Poggiano a Mare, Italia, 1935 - Roma, 1968) EU	Carrera fulgurante de solo 5 años, de las más audaces en Italia. Da un paso adelante del arte Pop para anticiparse al arte conceptual y a la transvanguardia. Expo incluye sección documental.	M

2001	30 oct 2001 - 14 ene 2002, Sabatini1 Gerardo Rueda. Retrospectiva 1941-96 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/gerardo-rueda-retrospectiva-1941-1996	MNCARS - Tomás Llorens y Alfonso de la Torre Itinerario: Museo Kampa, Praga (feb – mar 2002); Szépművészeti Múzeum, Budapest (abril - mayo, 2002)	Gerardo Rueda + (Madrid 1926-1996) ES	100 obras en varios medios y de diversas procedencias muestran casi 50 años de producción. Abstracción española y fundador (con Fernando Zóbel y Gustavo Torner) del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.	M
2001	15 nov 2001 - 21 ene 2002, Sabatini3 El espectáculo está en la calle. El cartel moderno francés: Colin, Carlu, Loupot, Cassandre http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/espectaculo-esta-en-la-calle-cartel-moderno-frances-colin-carlu-loupot-cassandre	MNCARS - Françoise Léveque y Carlos Pérez Itinerario: Fundación Unicaja, Málaga	EU Jean Carlu, Cassandre (Adolphe Jean Marie Mouron), Paul Colin, Charles Loupot.	Diseño Gráfico 4 (4 H, 0 M) 100% H / 0% M Carteles publicitarios de época, que transformaron las calles de París. Acercan las bellas artes a las artes aplicadas, al presentar diseño gráfico moderno fuera del museo.	M
2001-2	4 dic 2001 - 6 ene 2002, SabatiniE1 Salvador Cidrás. Proxectos, proyectos, projects 2000-2001 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/salvador-cidrás-proxectos-proyectos-projects-2000-2001	MNCARS y CGAC Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela - Miguel Fernández-Cid Itinerario: CGAC, Santiago de Compostela (10 octubre - enero, 2001-2002) No PDF	Salvador Cidrás - (Vigo 1968) ES	La generación de nuevos artistas gallegos toma el relevo del grupo Atlántica (Antón Lamazares, Menchu Lamas o Antón Patiño). Con pintura, foto y video, Cidrás ofrece visiones sobre el paisaje y la arquitectura (colabora con artista Vicente Blanco).	C
	2002 Total 29 expos (20 ind, 9 colectivas)		Total individuales+colectivas: 289 H / 29 M / 4 ?	2002 Hombres/Mujeres/Otros: 90% / 9% / 1%	
2002	15 ene - 24 feb 2002, SabatiniE1 Alejandro Corujeira. La tarea del paisaje http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/alejandro-corujeira-tarea-paisaje	MNCARS - Enrique Andrés Ruiz No PDF	Alejandro Corujeira - (Buenos Aires 1961, vive en España desde 1991) ES (LAT)	Composición pictórica de elementos naturales en clave abstracta. Tradición constructivista europea. 12 acrílicos de gran formato.	C
2002	17 ene - 5 abril, 2002 / Pabellón de Cristal Panamarenko http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/panamarenko	MNCARS - Enrique Juncosa	Panamarenko (Henri Van Herwegen) + (Antwerp, Bélgica, 1940) EU	Contribuyó a la revolución escultórica postminimalista de mediados de los años 60 que quiso acabar con los dictados del formalismo.	C
2002	22 ene - 11 abr 2002, Sabatini3 Gao Xingjiang http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/gao-xingjiang	MNCARS - Cristina Carrillo de Albornoz Itinerario: Museo de Belas Artes da Coruña (mayo - junio, 2002)	Gao Xingjian + (Ganzhou, China 1940) ASIA	Premio Nobel de Literatura 2000. Vive de la pintura, pero su hobby es la literatura. Combina tradiciones artísticas de oriente y occid. 30 obras en papel de los 60 hasta actualidad.	C
2002	5 feb - 24 abr 2002, Sabatini1 Warhol-Basquiat-Clemente. Obras en colaboración http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/warhol-basquiat-clemente-obras-colaboracion	MNCARS - Enrique Juncosa Colaboración pictórica 1984-5	US Andy Warhol (Pittsburgh 1928 – NY 1987), Jean-Michel Basquiat (NY 1960 - 1988) y Francesco Clemente (Nápoles 1952)	3 (3 H, 0 M) 100% H / 0% M Proyecto de colaboración artística sin precedentes, 1984-85. 40 pinturas, rara vez vistas, algunas monumentales, ejecutadas por los 3 artistas.	C
2002	12 feb - 16 abr 2002, Sabatini3 Las formas del cubismo. Escultura 1909-1919 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/formas-cubismo-escultura-1909-1919	MNCARS - José Francisco Yvars Itinerario: Salvador Dalí Museum of Saint Petersburg, Florida (10 mayo - 9 sept 2002)	EU Alexander Archipenko, Constantin Brancusi, Joseph Csáky, André Derain, Raymond Duchamp-Villon, Henri Gaudier-Brzeska, Otto Gutfreund, Bohumil Kubista, Henri Laurens, Jacques Lipchitz, Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso), Ossip Zadkine.	12 (12 H, 0 M) 100% H / 0% M 30 esculturas cubistas y correspondientes dibujos. Intento de mostrar evolución de la escultura cubista, cuya estética y límites son difíciles de entender. Rigurosa selección formal y cronológica de etapas autónomas en esa evolución.	M
2002	26 feb - 9 mayo 2002, Sabatini3 Xul Solar http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/xul-solar	MNCARS - Marcos-Ricardo Barnatán	Xul Solar (Óscar Agustín Alejandro Schulz Solari) + (Buenos Aires 1887 - Tigre, Ar. 1963. De joven vivió en Europa.) LAT	Desarrollo cultural argentino durante los años veinte y treinta. Más de 100 pinturas y objetos de este excéntrico pintor, astrólogo, inventor de lenguas y religiones, el 'William Blake' argentino, según Borges.	M

2002	28 feb - 18 abr 2002, Sabatini3 Los humoristas del 27 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/humoristas-27	MNCARS - Patricia Molins No PDF	Anteriorrobles (Antonio Joaquín Robles Soler), Bon (Roman Bonet Síntes), Enrique Jardiel Poncela, K-Hito (Ricardo García López), José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono (Antonio Lara de Gavilán). ES	8 (3 H, 0 M) 100% H / 0% M Ramón Gómez de la Serna es el padre intelectual de esta generación. Años 20 y 30: edad de oro del humorismo español. Panorámica multidisciplinar con caricaturas, teatro, cine y narrativa.	M
2002	31 ene - 31 marzo 2002 / Palacio de Velázquez Ramingining: arte aborígen australiano de la tierra de Arnhem http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ramingining-arte-aborigen-australiano-tierra-arnhem	Exposición itinerante organizada por el Museum of Contemporary Art de Sydney. MNCARS - Dion Mundine En asociación con el Consejo Cultural Internacional de Australia y el Departamento de Asuntos Exteriores y Comercio (DFAT) de Australia. Con apoyo del Australia Council (ente del gobierno OZ). Colaboración de la Embajada de Australia en España. Itinerario: Sprengel Museum Hannover (8 jul – 9 sept 2001); Pinacoteca do Estado de São Paulo (29 jun – 11 ago 2002); Asia Society, NY (19 sept 2002 – 5 ene 2003)	INT (Australia) Djardi Ashley, Jimmy Banabul, Clancy Bandamarra, Robert Berang, Richard Birrinbirri, Johnny Bunyira, Bobby Bununggurr, Tony Danyala, David Daymirringu, Mick Daypurruyun, Peter Dhakwarr, Paddy Dhathangu, John Dhurrikayu, Johnny Djalamaralli, Joe Djembungu, Tony Djikulu, Alec Djirrigulu, Tom Djumburpur, Charlie Djurrjini, Micky Dorrng, Peter Grirrkirr, Philip Gudthaykudthay, Phillip Gudthaykudthay, Don Gundinga, Paddy Lpuuwanga, Wally Lpuwanga, Tom Liyadarri, George Malibirr, Jimmy Mamanlahawuy, Norman Mangawila, George Marnguwuy, Johnny Mayarra, James Memawuy, Peter Miliynga, Timothy Milingimbili, Jimmy Moduk, Peter Mondjingu, Charlie Mulgurumilli, Michael Mundiny, Ray Munyal, Neville Nanyjauwuy, Fred Nganganharalli, Johnny Ngarrarran, Brian Nyinawanga, Jimmy Wululu, Micky Wungulba, Peter Yalukama, Dick Yambal, Tom Yatiang, Tony Yuwati. & Ada Baleyarra, Judy Baypungala, Katy Bopari, Julie Djelirr, Dorothy Djukulu, Robyn Djunginy, Elizabeth Gamalangga, Elsie Ganbada, Margaret Gindjimirri, Mary Gubriawuy, Bridget Gudupudu, Rita Gukulurwuy, Daisy Mithilguwuy, Rosie Rodgi, Rosie Rodji, Leslie Wulurk, Kallie Yalkarriwuy. & Dhapalany Dhalatjingu, Lhengawuy, Jacky Manbarrarra, Durrurrnga Maylingbuy.	71 artistas (50 H, 17 M, 4 ?) 70% / 24% / 6% Arte de los Yolngu, aborígenes cuya cultura conceptualiza el mundo natural.	C
2002	5 mar - 10 abr 2002, SabatiniE1 Burt Barr: Obra reciente http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/burt-barr-obra-reciente	MNCARS - Berta Sichel No PDF	Burt Barr + (Nueva York, 1938) US	Obras en BYN, muy oscuras, buscan la belleza con lenguaje preciso y directo, etsilo minimalista. Creaciones intensas usan recursos comunes al cine a TV, y actores/personajes del mundo del arte.	C
2002	9 abr - 15 mayo, 2002, Sabatini3 La pasión por el libro: una aventura editorial http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/pasion-libro-aventura-editorial	MNCARS - Osbel Suárez Itinerario: Biblioteca Estatal, Berlín	ES ARTISTAS SEGÚN WEB (no aparece lista habitual): Pablo Picasso, Francisco Bore y José Caballero, Salvador Dalí, Joan Miró, Antonio Saura, Eduardo Arroyo, José Hernández, Miquel Barceló, Antoni Tàpies.	9 (9 H, 0 M) 100% H / 0% M Libros artísticos o ilustrados, de edición tradicional de calidad, del Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg. 4 secciones: artistas que ilustran su biblioteca, artistas y autores, escritores que ilustran, editores.	M
2002	23 abr - 2 junio 2002, SabatiniE1 Jessica Craig-Martin. Los elementos del estilo http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jessica-craig-martin-elementos-estilo	MNCARS - Enrique Juncosa No PDF	Jessica Craig-Martin - (Hanover, EEUU, 1963) US	FOTO Fotografía de la alta sociedad norteamericana que ostenta el lujo. Retratos de grupo, no individuales, alejados del estilo de foto documental, enfatizando motivos superficiales. Cuidadas composiciones tendentes a la abstracción; instantáneas, sin editar.	C
2002	25 abril - 30 junio, 2002 / Palacio de Velázquez Nan Goldin. El patio del diablo http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nan-goldin-patio-diablo	MNCARS - Catherine Lampert	Nan Goldin - (Washington DC, 1953) US	FOTO Fotografías de personas marginales.	C

2002	1 mayo - 1 junio, 2002 Archivos 1971-2002 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/archivos-1971-2002	MNCARS – no info	LAT Escritores mencionados en web (no hay listado habitual): Miguel Ángel Asturias (Guatemala), Adolfo Bloy Casares (AR), Julio Cortázar (AR), Ernesto Sabato (AR), Vicente Huidobro (Chile), Mariano Latorre (Chile), Oswald de Andrade (BR), Manuel Bandeira (BR), Lúcio Cardoso (BR), João Guimarães Rosa (BR), Ramón López Velarde (MX), Gilberto Owen (MX), José Vasconcelos (MX), Agustín Yáñez (MX), César Moro (Perú), José María Eguren (Perú), Manuel González Prada (Perú), César Vallejo (Perú), Fernando Pessoa (PT), José María Eça de Queirós (PT), Miguel de Unamuno (ES), Ramón María del Valle-Inclán (ES), V. sin nombrar: escritores de Paraguay, Cuba, Costa Rica, Bolivia, Ecuador, Nicaragua, Panamá, Puerto Rico, El Salvador, Haití, República Dominicana, Trinidad, Guyana, Guayana Francesa, Jamaica, Martinica, Guadalupe, Dominica y Senegal. + Gabriela Mistral (Chile), Clarise Lispector (BR), Rosario Castellanos (MX).	25 (22 H, 3 M + autores sin nombrar de 19 países!) 88% / 12% Proyecto de difusión literaria de los maestros de las letras latinoamericanas. 50 libros.	C
2002	21 mayo - 26 ago 2002, Sabatini1 Isamu Noguchi http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/isamu-noguchi	MNCARS y Vitra Design Museum, Alemania e I. Noguchi Foundation, NY. - Katarina V. Posch y Jochen Eisenbrand Itinerario: London Design Museum; Vitra Design Museum, Weil am Rhein; Maison de la Culture du Japon, París; Museum für Angewandte Kunst, Colonia; Kunsthal, Rotterdam; Vitra Design Museum, Berlín	Isamu Noguchi + (Los Ángeles 1904 - NY 1988) Americano-japonés. ASIA (US)	Versátil artista y diseñador, creó escenografías y jardines, más conocido por su escultura. Interés por el efecto espacial de la obra. Busca arte con relevancia práctica y social. Enfoque interdisciplinar e intercultural (Oriente-Occidente). Trabajó con Brancusi y Martha Graham. Folleto muy ilustrado con bocetos y diseños de Nogushi. Primera antológica de Noguchi en Europa, con 80 obras.	M
2002	28 mayo - 26 ago 2002, Sabatini3 Feito. Obra 1952-2002 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/feito-obra-1952-2002	MNCARS - Marta González Orbegozo . Comisaria adjunta: Belén Díaz de Rábago	Luis Feito + (Madrid, 1929) ES	Pionero de la Abstracción y Grupo El Paso. Cronología de 50 años de trabajo, con 200 pinturas y dibujos en 7 secciones. Abstracción lineal, cuadros matéricos, ByN, rojo y negro, amarillo, series más austeras. Rechaza teorías pero da importancia a los títulos. Exploración de la tensión entre gesto y distancia.	M
2002	31 mayo - 28 julio 2002 / Palacio de Cristal Eva Lootz. La lengua de los pájaros http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/eva-lootz-lengua-pajaros	MNCARS - Enrique Juncosa	Eva Lootz + (Viena, 1940) ha desarrollado su carrera en España desde los 70. ES	Contribuye a la renovación de la escultura en España en los años 80.	C
2002	5 jun - 25 ago 2002, Edif Sabatini Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ismos-ramon-gomez-serna-apendice-circense	MNCARS y Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) - Juan Manuel Bonel y Carlos Pérez Itinerario: Praga No PDF	ES Guillaume Apollinaire, Alexander Archipenko, Jean Arp, Luis Bagaría, Ladislav Emil Berká, André Breton, Marcel Breuer, Roger Broders, Jean Cocteau, Paul Colin, Horacio Coppola, Salvador Dalí, Robert Delaunay, Christian Deli, Marcel Duchamp, Max Ernst, Jaromír Funke, Ramón Gómez de la Serna, Boris Ignatovich, Max Jacob, Agustín Jiménez Espinosa, Paul Joostens, Jean Émile Laboureur, Fernand Léger, André Lhote, Jacques Lipchitz, Llo/An (Llorca y Angel Camacho), Joan Miró, O'Gallo (Marius Rossillon), Amédée Ozenfant, Francis Picabia, Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso), Francisque Poullot, Herbert Terry & Sons, Filippo Tomasso Marinetti, Henri de Toulouse-Lautrec, Tristan Tzara, Mies van der Rohe, Piet Zwart. + Denise Bellon, Maria Blanchard (María Gutiérrez-Cueto Blanchard), Sonia Delaunay (Sarah Sophie Stern Terk), Marie Laurendin, Benedetta Marinetti.	45 (39 H, 5 M + 1 ? : A.L. Roowyel) 87% / 11% / 2% Pionero del humor (ref a expo Humoristas del 27, feb-abr 2002). De la Serna intuye y aprecia nuevas corrientes estéticas, y ayuda a introducir las vanguardias –ismos- en España. Pinturas, esculturas, grabados, dibujos, objetos, carteles y cine reflejan la gran edosión cultural europea de su generación. 25 capítulos de ismos: <i>Apollinerismo, Pícasismo, Futurismo, Negrismo, Luminismo, Klaxismo, Estantiferismo, Toulouselautrecismo, Monstruosismo, Archipenismo, Maquinismo, Lhotenismo, Simultaneismo, Jazzbandismo, Humorismo, Lipchitzmo, Tubularismo, Nirfismo, Dadalismo, Charlotismo, Suprarrealismo, Botellismo, Riverismo, Novelismo, Serafismo</i> .	M
2002	6 junio - 16 sept 2002, Sabatini3 Bhupen Khakhar http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/bhupen-khakhar	MNCARS - Enrique Juncosa Itinerario: The Lowry Museum, Manchester; Hamburger Bahnhof, Berlín	Bhupen Khakhar + (Bombay 1934 – Baroda 2003) ASIA	Uno de los artistas indios más significativos del S. XX. Se cita colecciones museales internacionales que lo tienen. 36 pinturas de 30 últimos años. Giro a temática homosexual en años 80, tema provocador en India.	C
2002	11 junio - 25 ago 2002 SabatiniE1 Atul Dodiya. E.T. y los otros http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/atul-dodiya-et-otros	MNCARS - Enrique Juncosa No PDF	Atul Dodiya - (Mumbai,1959) ASIA	Renovador de la figuración hindú. 5 (de una serie de 30) persianas metálicas de tienda pintadas, disuelven frontera ext-int o bellas artes/arte urbano. Hibridación (hindú-occidental...). Figuras desazonadoras.	C

2002	21 junio - 18 ago 2002, Sabatini2 Francisco Pérez Mateo. Escultor 1903-1936 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/francisco-perez-mateo-escultor-1903-1936	MNCARS - Josefina Alix	Francisco Pérez Mateo + (Barcelona 1903 – Madrid 1936) ES		Escultor muerto prematuramente, especialista en talla en piedra. Sin parangón internacional en la Nueva Objetividad. Tema innovador: deporte.	M
2002	11 julio - 16 sept 2002, Sabatini3GP EE 60/60. Fotografías de Elliot Erwitt http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ee-6060-fotografias-elliott-erwitt	MNCARS - Catherine Coleman Itinerario: Fundación Municipal de Cultura, Sala San Benito, Valladolid	Elliot Erwitt + (París 1928) US		FOTO Clásico fotógrafo Magnum, documentalista sin manipulación. 120 imágenes en orden temático (no cronológico). Temas sencillos: perros, parejas, playas, etc con humor optimista y suave crítica social. Trabaja entre bastidores. Muchos retratos de celebridades. Estuvo en expo <i>Family of Man</i> , MOMA, 1955, que insertó la foto en contexto museo.	M
2002	18 julio - 30 sept 2002 / Palacio de Velázquez Edward Ruscha. Made in Los Angeles http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/edward-ruscha-made-angeles	MNCARS - Richard D. Marshall	Edward Ruscha + (Omaha, USA, 1937) US		Pinturas de Los Angeles que hacen referencia a la industria cinematográfica, de la primera generación de arte Pop.	M
2002	10 sept - 3 nov 2002, SabatiniE1 Katarzyna Kozyra. Señores de la danza http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/katarzyna-kozyra-senores-danza	MNCARS en colaboración con Zacheta Gallery of Art, Varsovia - Hanna Wróblewska No PDF	Katarzyna Kozyra - (Varsovia 1963) EUeste		Destacada artista polaca del arte como exploración. Videoinstalación, adaptada para MNCARS en 2 pantallas, ridiculiza la actual imagen - referente al héroe clásico- viril, atlética y atractiva del cuerpo varonil, ofreciendo un catálogo de clichés y derivaciones cómicas y kitsch, para desarticular social y culturalmente el ideal de lo masculino.	C
2002	16 sept - 9 dic 2002, Sabatini3 Jean Nouvel http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jean-nouvel	MNCARS y Pompidou, París - Chantal Bérel	Jean Nouvel + (Fumel, FR 1945) EU		ARQUITECTURA Premiado arquitecto –quiso ser pintor- del concepto y del contexto, de la desmaterialización y de la imagen, de postura militante, polémica, ante problemas sobre arquitectura y ciudad. Expo (no retrospectiva) en 6 secciones, en penumbra, sin planos ni maquetas convencionales.	C
2002	19 sept - 11 nov 2002, Sabatini2 Jacinto Salvadó http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jacinto-salvado	MNCARS - Guillermo Gómez-Ferrel	Jacinto Salvadó + (Mont-roig del Camp 1892 – Le Castellet 1983) ES (EU?)		Vanguardista español de la Escuela de París, más conocido por posar para Picasso que como pintor, trabajó entre Francia y España. Figura casi olvidada que se vuelve a poner en valor.	M
2002-3	15 oct 2002 - 6 ene 2003, Sabatini1 Universo Gaudí http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/universo-gaudi	MNCARS y CCCB - Juan José Lahuerza Itinerario: CCCB (30 mayo - 8 sept 2002)	ES Guillaume Apollinaire, Eusebi Arnau, Robert Friedrich Asmus, Francisco Juan Barba Corsini, Georges Bataille, Émile Bernard, René Binet, Charles Blanc, Miguel Blay, Louis Bonnard, Émile-Antoine Bourdelle, Jules Bourgoïn, Brassai (Gyula Halász), Heinrich Breling, André Breton, Ignasi Bruguera, Edward Burne-Jones, Joseph Gädler, Luigi Canina, Eugène Carrière, Jean Cassou, Philippe-Marie Chaperon, Ferdinand Cheval, Joan Francesc Chia, Juan-Eduardo Cirlot, Aleix Clapés, Josep Clarà, Jean-Baptiste-Auguste Clésinger, Pascal-Xavier Coste, Walter Crane, Francesc d'Assís Berenguer, Salvador Dalí, Edouard-Jean Dantan, Dau al Set, William Degouve de Nuncques, Jean Delville, Dominique-Vivant Denon, Robert Desnos, Joseph Douzet, Franciszek Dzitkoł, Eugène Druet, Pierre Dubreuil, Louis-Émile Durandelle, William Dyce, Josep Escobar, Jean-Alexandre Falguère, Henri Farnin-Latour, Hermann Finsterlin, Joaquim Folch, Mariano Fortuny, Josep Franquesa, Jean Louis-Charles Garnier, GATCPAC, Antoni Gaudí, Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume, Leon Gimpeł, Jules Godefroy, Edmond de Goncourt, Louis Gossé, Luis Graner, Eusebi Güell, Hector-Germain Guinard, Ernst Heinrich Haeckel, Alfred Hamilton Barr Jr., Henri-Russell Hitchcock, Fred Holland Day, John Hugerford Pollen, Georges Hugnet, Louis Jouot, Christian Jank, James Johnson Sweeney, Owen Jones, Josep Maria Jujol, Georges Lacombe, Ernest Ladrey, Marius-Ary Leblond, Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), Joan Llauredas, Ricardo Federico de Madrazo, Carles Mami, Man Ray (Emmanuel Radnitzky), Joan Miragall, Joan Miró, Rafael Masó, André Masson, Joan Mataluba, Aimé Merlo, Joaquim Mir i Trinxet, William Morris, Isidre Nonell, Hermann Obrist, Ricard Opisso, Francisco de Paula del Villar y Lozano, Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso), Emile Prisse d'Avemes, August Pugin, Josep Puiggarí, Francesc Pujols, Josep Francesc Rabós, Frederic Rahola, Paul Richer, Auguste Rodin, Paul Roger-Bloche, George Rosenborough Collins, Dante Gabriel Rossetti, Joan Rubió, Santiago Rusiñol, John Ruskin, Victorien Sardou, Hans Scharoun, Kurt Schwitters, Franz Seltz, Salvador Selles, Francesc Soler, Rudolf Steiner, Antoni Tàpies, Bruno Taut, Emilio Terry, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Philip Webb, Christian Zervos. + Camille Claudel, Hyacinthe-César Delmae	ARQUITECTURA 126 (122 H, 2 M + 2 ¿?) 97% / 2% / 2% Celebración del año internacional Gaudí, 150 aniversario del nacimiento de Antoni Gaudí (Reus, 1852 - Barna 1926) con 400 obras, incluidos documentos para contextualizar el proceso creativo y la época de este máximo exponente de la arquitectura modernista. Visión inédita de su obra, y su influencia en creadores hasta la actualidad. <(Nombres subrayados: no son artistas visuales pero son mencionados).	M	

2002-3	24 oct 2002 - 14 ene, 2003 / Palacio de Velázquez Carmen Calvo http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/carmen-calvo	MNCARS - Fernando Huidobro Itinerario: Lisboa	Carmen Calvo + (Valencia, 1950) ES	Revisión sintética de la obra de Carmen Calvo, que no llega a ser una exposición antológica.	C
2002-3	28 oct 2002 - 13 ene 2003, Sabatini3 Black Mountain College. Una aventura americana http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/black-mountain-college-aventura-americana	MNCARS - Vincent Katz Black Mountain College, 1933 y 1956, sistema pedagógico experimental. Merce Cunningham fue uno de muchos que fueron influidos por el centro.	US Josef Albers, Leo Amino, James Bishop, Paul Blackburn, Richard Bogart, Ilya Bolotowsky, Jack Boyd, Rudy Burckhardt, John Cage, Harry Callahan, Nicholas Cernovich, John Chamberlain, Jean Charlot, Edward Corbett, José de Creeft, Robert Creeley, Merce Cunningham, Fielding Dawson, Robert Duncan, Arnold Eagle, Lionel Feininger, Tom Field, Joseph Fiore, Buckminster Fuller, Lou Harrison, Pete Jennerjahn, Ray Johnson, Clemens Kalischer, Basil King, Jacob Lawrence, Richard Lippold, Irwin Lubroth, Gregory Masurovsky, William McGee, Teri Dick Modlin, Robert Motherwell, Robert de Niro, Kenneth Noland, Andrew Oates, Charles Olson, Joel Oppenheimer, Robert Rauschenberg, Alex Reed, Dan Rice, Xanti Schawinsky, Ben Shahn, Arthur Siegel, Aaron Siskind, Kenneth Snelson, Theodoros Stamos, Cy Twombly, Jack Tworkov, Gerald Van de Wiele, Esteban Vicente, Peter Voulkos, Jonathan Williams, Emerson Woelffer, Stefan Wolpe, Ossip Zadkine. + Anni Albers, Ruth Asawa, Helen Frankenthaler, Lorie Goulet, Fannie Hillsmith, Elizabeth Jennerjahn, Gwendolyn Knight, Elaine de Kooning, Hazel Larsen, Barbara Morgan, Pat Passlof, Mariamne Preger-Simon, Dorothea Rockburne, Susan Weil. + unknown: Ara Ignatius	74 (59 H, 14 M +1 ?) 80% / 19% / 1% Comunidad en entorno rural, 1933-1956, significativo experimento educativo (influido por Bauhaus) con resonancia cultural hasta años después. Enseñanza multidisciplinar pero conocida por arte (Joseph Albers dirige dept.). Confluyeron artistas modernos de EU y US. Primer happening multimedia (con Cage, Cunningham, Rauschenberg...) fue allí.	M
2002-3	12 nov 2002 - 12 ene 2003, SabatiniE1 Ignasi Aballí. Desapariciones http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ignasi-aballi-desapariciones	MNCARS - Manel Clot Itinerario: North Carolina Museum of Art No PDF	Ignasi Aballí - (Barcelona 1958) ES	Inspirado por obra literaria y cinematográfica del francés Georges Perec, en particular por <i>La disparition</i> , donde letra e desaparece. Los códigos de Perec (obsesión por el orden, criterios de archivo y taxonomización de actividades cotidianas) son adoptados habitualmente por Aballí. 23 carteles de cine y una película muda rompen con la lógica narrativa del relato lineal tradicional, imágenes que no derivan en acción. (Tb expone en 2015).	C
	2003 Total 27 expos (22 ind, 5 colectivas)		Total individuales+colectivas: 520 M / 118 M / 159 ?	2003 Hombres/Mujeres/Otros: 65% / 15% / 20%	
2003	14 ene - 30 mar 2003, Sabatini3 Pepe Espaliú http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/pepe-espaliu-0	MNCARS y Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. - Juan Vicente Aliaga Itinerario: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (25 sept - 30 nov 2003); y (expo reducida) Douglas Hyde Gallery, Dublin, Irlanda.	Pepe Espaliú - (Córdoba 1955 - Madrid 1993) ES	Gran retrospectiva de 100 obras. Corta vida de intensa producción de pintura, dibujo, escultura y performance expuestos internacionalmente. Lector de filosofía (Genet, Lacan, Rumi). Temas autobiográficos, identitarios (máscara), sexuales, etc. preocupaciones palpitantes para siguiente generación.	C
2003	16 ene - 14 abril 2003, Sabatini2 José Jorge Oramas: metafísico solar http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jose-jorge-oramas-metafisico-solar	MNCARS - y CAAM, Las Palmas - Juan Manuel Bonet Itinerario: Centro Atlántico de Arte Moderno (24 jun - 31 ago 2003), Convento de San Agustín, La Laguna, Tenerife (9 sept - 5 oct 2003)	José Jorge Oramas + (Las Palmas de Gran Canaria 1911 - Taíra 1935) ES	Primera retrospectiva fuera de Canarias de este pintor de corta vida. Cálidos y luminosos paisajes canarios en estilo de 'metafísica solar', influencia de De Chirico. Relación con literatura.	M
2003	21 ene - 2 mar 2003, SabatiniE1 NewMedia Claudia y Julia Müller. ¿Con quién dejamos a nuestros hijos e hijas? http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/claudia-julia-muller-quien-dejamos-nuestros-hijos-e-hijas	MNCARS - Anelie López-Aranguren No PDF	Claudia Müller - (Basel, CH 1964) EU y Julia Müller - (Basel, CH 1965)	Crítica cultural al imaginario adolescente (relaciones, amor, identidad, cosas extrañas o místicas...). Desbordamiento de dibujos e imágenes proyectadas instalados como cómic representan la complejidad de vidas juveniles. Vídeo y dibujo mural.	C

2003	30 ene - 19 mayo 2003 / Palacio de Cristal Olafur Eliasson. Funcionamiento silencioso http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/funcionamiento-silencioso-olafur-eliasson	MNCARS - Enrique Iuncosa	Olafur Eliasson - (Copenhague, 1967) EU	Una de las prácticas más innovadoras del arte actual, inspirada en las ciencias naturales, la arquitectura y la filosofía utópica. Se exponen seis obras existentes y tres de nueva creación. Estas esculturas e instalaciones entablan relación en el espacio del Palacio de Cristal.	C
2003	4 feb - 12 mayo 2003, Sabatini1 Suiza constructiva http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/suiza-constructiva	MNCARS - Patricia Molins	EU Alvar Aalto, Hans Arp, Theo Bally, Rico Baltensweiler, Otto Baumberger, Hans Bellmann, Max Bill, Peter Birkhäuser, Werner Bischoff, Walter Bodmer, Lanfranco Bombelli, Marcel Breuer, Roman Clemens, Hans Coray, Walter Cylax, Theo Eble, Hermann Eidenbenz, El Lissitzky (Lazar Markovich Lissitzky), Hans Erni, Max Ernst, Max Ernst Haefeli, Hans Finsler, Sigfried Giedion, Fritz Glarner, Eugen Gomringer, Armin Hofmann, Willy Guhl, Heartfield, Ernst A. Heinger, Hugo P. Herdeg, Hans Hilfinger, Hans Hinterreiter, Max Huber, Ernst Keller, Wilhelm Kienle, Helmut Kurtz, Richard Paul Lohse, Herbert Matter, Gérard Miedinger, Werner M. Moser, Josef Müller-Brockmann, Hans Neuburg, Hans Richter, Alfred Roth, Dieter Roth, Emil Ruder, Gotthard Schuh, Kurt Schwitters, Johannes Sorge, Anton Stankowski, Traugott Stauss, Rudolf Steiger, Jean Tinguely, Jan Tschichold, Carlo Vivarelli, Hans Robert Welter, Alfred Willmann, Michael Wolgensinger. + Bina Bill, Clara Friedrich-Jezler, Camille Graeser, Verena Loewensberg, Flora Steiger-Crawford, Sophie Taeuber-Arp.	Diseño 64 (58 H, 6 M) 91% / 9% En los años 20, las artes plásticas, arquitectura, fotografía y diseño industrial-gráfico en Suiza, inspirados por vanguardias precedentes, se desarrollan sistemáticamente buscando compromiso ético universal, utópico. El arte concreto suizo, cercano al constructivismo, es riguroso en sus ideas y su ejecución.	M
2003	6 feb - 28 abril, 2003 / Palacio de Velázquez Guillermo Kuitca. Obras 1982-2002 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/guillermo-kuitca-obras-1982-2002	MNCARS – Sonia Becce y Paulo Herkenhoff	Guillermo Kuitca - (Buenos Aires, 1961) LAT	Pintura contemporánea que dialoga con otras disciplinas como la danza, la arquitectura o el cine. El mapa y la cama son iconos fundamentales de su producción.	C

2003	9 mayo - 9 jun 2003, Jardín Sabatini NewMedia Oswaldo Maciá. Algo pasa por encima de mi cabeza... http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/oswaldo-macia-algo-pasa-encima-mi-cabeza	MNCARS - Berta Sichel No PDF	Oswaldo Maciá - (Cartagena, Colombia, 1960. Reside en Londres) LAT (EU) INT?	Maciá investiga la sinestesia, lo sensorial y formas subliminales de adquisición de conocimiento. Proyecto de arte sonoro con cantos de 1000 pájaros de todo el mundo, incluye la primera creación <i>site-specific</i> en jardín del MNCARS.	C
2003	13 may - 8 sept 2003, Sabatini2 Francesc Català-Roca. Barcelona-Madrid. años cincuenta http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/francesc-catala-roca-barcelona-madrid-anos-cincuenta	MNCARS - Juan Manuel Bonet y Andrés Tripiello Itinerario: Sala Caja Madrid, Barcelona (2003); Instituto Cervantes, Munich (2004); Inst Cervantes, Lisboa (2004); Inst Cervantes, Berlin (2004); Inst Cervantes, Budapest (2004); Inst Cervantes, Bucarest (2005) y otras sedes del Instituto Cervantes No PDF	Francesc Català-Roca + (Valls, 1922 - Barcelona, 1998) ES	FOTO Fotografía años 50. Libros fotográficos y películas sobre diversas zonas de España, y documentales sobre artistas (Roca hizo 5000 fotos a Joan Miró). Énfasis en Madrid y Barcelona, y personalidades del mundo cultural.	M
2003	20 mayo - 7 sept 2003, SabatiniE1 Rax Rinnekangas. Spiritus Europaeus. Tradición spiritus-europaeus-tradicion	MNCARS - Alejandro Castellote No PDF	Rax Rinnekangas - (Rovaniemi, Finlandia, 1954) EU	FOTO Escritor, director de cine, compositor de jazz y fotógrafo. Fotografías de toda Europa, 1980-2000, vinculan lugares lejanos entre sí y revelan la complejidad de convivencia y tensiones ideológicas. Ref a tradición, paisajes. Color simbólico.	C
2003	27 mayo - 18 ago 2003, Sabatini3 Francis Alijs. El profeta y la mosca. Obra pictórica 1992-2003 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/francis-alijs-profeta-mosca	MNCARS - Enrique Juncosa Itinerario: Centro Nazionale per le Arti Contemporanee, Roma (29 nov 2002 - 8 feb 2003); Kunsthaus, Zürich (28 feb - 11 may 2003); Colección Lambert, Avignon No PDF	Francis Alijs - (Amberes, Bélgica, 1959) INT	40 pequeñas pinturas y 90 dibujos de los años 90, de temas simples y aspecto "popular" Folleto explica obras icónicas, no expuestas: performances y paseos.	C
2003	5 junio - 7 septiembre, 2003 / Palacio de Velázquez Jonathan Lasker http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jonathan-lasker	MNCARS en coproducción con el K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf - Kevin Power Itinerario: K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (20 sept - 23 nov, 2003)	Jonathan Lasker + (Jersey City, USA, 1948) US	Pintura abstracta. Cronología de la evolución del vocabulario del artista.	C
2003	10 jun - 1 sept 2003, Sabatini3 GP Jesse A. Fernández http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jesse-fernandez	MNCARS - Ósbel Suárez Breijo Itinerario: Banco Herrero, Oviedo No PDF	Jesse A. Fernández + (La Habana, 1925 - París, 1986) De padres asturianos, ahí pasa su infancia. US (LAT)	FOTO Carismático fotógrafo de revista <i>Life</i> . Retratos espontáneos y naturales de famosos. También dibujos y cajas-objeto reminiscentes de Joseph Cornell.	M
2003	13 jun - 23 ago 2003, Edif Sabatini Jusep Torres Campalans. Ingenio de la vanguardia española http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jusep-torres-campalans-ingenio-vanguardia-espanola	MNCARS y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales - Fernando Huidi No PDF	Jusep Torres Campalans , con participación de Marc Chagall, Robert Delaunay, Juan Gris (José Victoriano González Pérez), Henri Matisse, Amedeo Modigliani, Piet Mondrian, Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso), Josep Renau.	Campalans: personaje inventado por escritor Max Aub, quien crea pinturas cubistas y dibujos firmados por Campalans. Expo supone la entrada de la "pintura-ficción" en el museo, valorando el ingenio humorístico y talento narrativo de Aub. - La consideramos una individual [9 (9 H, 0 M) 100% H]	M

2003	17 jun - 29 sept 2003, Sabatini1 Tras el espejo: moda española http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/tras-espejo-moda-espanola	MNCARS y DDI Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación y Ministerio de Ciencia y Tecnología - Gonzalo Suárez Itinerario: Museo de las Ciencias Príncipe Felipe, Valencia (2004); Santiago de Compostela; Barcelona; París; Londres; Milán; Berlín	ES Josep Abril, Miguel Adrover, Alirio (Ibaki and Altor Muñoz), Montesinos Alma, Juan Altabaldetrecu, Joan Alina, Antonio Alvarado, Antonio Ruiz Arago, Cristóbal Balenciaga, Joaquín Berao, Elio Behnuyner, By EBP (EduardBallester), Gene Caballero, Alejandro Cabrera, Víctor Caparrós, Lorenzo Capille, Pazo Casado, Salvador Dalí, Devota & Lomba, Adolfo Domínguez, Juan Duyos, Arturo Elena, Ramiro E, Manuel Fernández, J.M. Ferrater (fotógrafo), Ion Fiz, Florentino Cucheda, Josep Font, Fortuny, Refa Gallar, Pedro García, Juan Gatti, Rafael Gómez, Gyesen, Pedro del Hierro, Jordi Labanda, Hannibal Laguna, Jaume de Laigüana, Javier Larraínzar, Fernando Lemóniz, Juan Antonio López, Loreak Mendian (Victor Serna and Xabi Zirkilain), Rafael López, César Lucas, Antoni Bernard Margit, Oriol Maspons, Miró Jeans, Antonio Miró, José Miró, Francis Montesinos, Pedro Morago, Konrad Muhr, Daniel Nebot, Alfonso Ohnur, Manuel Ocutumuro (fotógrafo), Miguel Palacio, Jesús Peiro, Antonio Pernas, Manuel Pifa, Pedro Pla-Ray Chatham, Sergi Pons, Jesús del Pozo, José María Pug Doria, Antonio Puig, Paco Rabanne, Juan Ramilans, Eugenio Recuento, Rocabert, Juanjo Roda, Pedro Rodríguez, Antonio W. Rodríguez, Nacho Ruiz, Andrés Sardá, Angel Schiesser, Spastor (Gergio Pastor Salcedo e Imael Alcaína Guerrero), Yono Taola (Juanjo Gómez), Gabriel Torres, Roberto Torretta, Lucchino, Ángel Vilda, Jaime Villalba. + Alma Aguilar, Elisa Annani, Anyaya Arzuaga, Guillermina Baeza, Mariana Barturen, Asunción Bastida, Elena Benarroch, Chus Burés, Elena Cáncer, Paloma Canvet, Pili Carrera, Cándela Cort, Dolores Cortés, Yidia Delgado, Kina Fernández, Purificación García, Hermanas Guisado, Pura López, Roser Marcé, Úrsula Mascaró, Mercedes de Miguel, Nuria Mora, Roser Muntané, Sara Navarro, Margarita Nuez, Miriam Ocañiz, Ouka Lele (Bábara Allende Gil de Biedma), Miriam Ponsa, Helena Rohner, Carmela Rosso, Agatha Ruiz de la Prada, Mireya Ruiz, Rebeca Sanver, Paula Sanz Caballero, Chelo Sastre, Anke Schilder, Julie Sohn, Susan Sueli, Sybilla, Suárez, Marta Terán, Dorotea Valls, Sara World, Sara Zorraquino. + Adlib, Bagues (joyería), Armand Basi, Nico Banti, Calzados Barrats, Camper, Callaghan (zapatos), Caramello, Carrera y Carrera (joyería), Castañer (alpargatas), Castillo, Cuquito, Custo Barcelona, Davidellín, Divinas Palabras, Don Algodón, Farutx, Bela Adler-Salvador Fresneda (pareja de fotógrafos), Giménez & Zuazo (Marta y Jorge), Jocomomola, Jota más Ge, Karpi, La casita de Wendy, Labicha, Larios, Le Cado (joyería), Locking Shocking, Loewe, Lois, Lottusse, Maestro Sombreiro Mairé, Magrit (zapatos), Malórica, Mango, Mayoral, Sita Murt, Muxart, Nico, Panama Jack, Patricia, Pepe Jeans, Pequeños Héroes, Perregaz, Tutto Piccolo, PorFini, Pronovias, Pulligan, Pons Quintana (zapatos), Ras, Snipe (zapatos), TCN, Tous, Trastornados, Yanes, Yanko, Yera, Yohuete, Zabi, Zara.	C
2003	16 sept - 24 nov 2003, Sabatini3 Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/entre-clavel-espada-rafael-alberti-su-siglo	Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales en colaboración con MNCARS y Fundación Rafael Alberti - Juan Manuel Bonel, Carlos Pérez y Juan Pérez de Ayala Itinerario: CAAC, Sevilla (16 dic 2003 - 16 feb 2004)	ES Alberio y Segovia (Félix Alberio y Francisco Segovia), Rafael Alberti, Alberto (Alberto Sánchez Pérez), David Alfaro Siqueiros, Manuel Ángeles Ortiz, Miguel Ángel Asturias, Rafael Barradas (Rafael Pérez Giménez), Antonio Berni, Francisco Boreas, Sigfrido Burmann, José Caballero, Gabriel Celaya, Marcos Chamudés, Alberto Corazón, Salvador Dalí, Juan Manuel Díaz-Caneja, Gerardo Diego, Equipo Crónica (Manuel Valdés (Valencia, 1942); Rafael Solbes (Valencia, 1940-1981)), León Felipe, Carlos Fontseré, Federico García Lorca, Ramón Gaya, Juan Genovés, Helios Gómez, Lorenzo Gotti, José María Gorris, Nicolás Guillén, Renato Guttuso, Juan Ramón Jiménez, Roberto Matta Echaurren, Emeterio Melendreras, Manuel Millares, Joan Miró, Manuel Monleón, Robert Motherwell, Gori Muñoz, José Ortega, Benjamín Palencia, Juan Miguel Pando Barrero, Juan Pando, Francisco Pérez Mateo, Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso), Gregorio Prieto, Miguel Prieto, Ramón Puyol, Josep Renau, Manuel Rivera, Rafael Rocafull, Attilio Rossi, Toño Salazar, Antonio Saura, Pablo Sebastián, Luis Seoane, Jordi Sodas, José Suárez, Antoni Tàpies, Aristo Téllez, Emilio Vedova, Luis Vidal, Eduardo Yape. + Aitana Alberti León, Beatriz Amposta, Pilar Aymerich, Raquel Forner, Anne Ernesto Halffer, Marie Heinrich, María Teresa León, Maruja Mallo (Ana María Gómez González), María Asunción Mateo, Grete Stern. + Unknown: Castroverde, M. Ahiach, F. S. Schiffer, Ulde, Yes, Oliver	M
2003-4	18 sept 2003 - 16 feb 2004 / Palacio de Cristal Per Barclay http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/barclay	MNCARS - Giulietta Speranza	C Per Barclay - (Oslo, Noruega, 1955) EU	C
2003	23 sept - 8 dic 2003, Sabatini3 Martin Parr. Fotografías 1971-2000 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/martin-parr-fotografias-1971-2000	Magnum Photos - Val Williams Comisariada por el propio Parr. Itinerario: National Museum of Photo, Film & TV, Bradford (2002 -2003); National Museum of Photography, Copenhagen (7 febr 2003 – 19 abr 2003); Kunsthal, Rotterdam (2003); Deichtoehalen, Hamburgo (2004); Maison Européenne de la Photographie, París (2005)	FOTO Influente renovador de la fotografía documental y social, que durante 3 décadas ha constatado los cambios en la sociedad británica, a veces con una sátira que crea polémica. Evolución artística desde inicios a lo más reciente: Parr entró a la agencia Magnum en los 90. A finales de los 90 empieza temática de naturalezas muertas.	C

2003	30 sept 2003 - 19 ene 2004, Sabatini2 Joan Rebull. Años 20 y 30 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/joan-rebull-anos-20-30	MNCARS - Joan Abelló y Carmen Fernández Aparicio No PDF	Joan Rebull + (Reus, 1899 – Barcelona, 1981) ES	Escultor moderno, comprometido política y artísticamente con su tiempo. Su realismo elemental y arcaico lo sitúan en la Nueva Figuración. Expo de obra anterior a Guerra Civil, recupera la figura de Rebull. Catálogo es la monografía más destacada que analiza su producción durante años 20 y 30.	M
2003	2 oct 2003 - 4 ene 2004, SabatiniE1 Jeremy Blake. Winchester http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jeremy-blake-winchester	MNCARS - Berta Sichel No PDF	Jeremy Blake - (Ford Still, EEUU 1971 – NY 2007) US	2 proyecciones sobre una casa encantada. Creadas por ordenador, incluyen dibujos, imágenes de fotografías antiguas 16mm y efectos digitales. Blake redefine la tradición del dibujo, pero con lo digital redefine radicalmente la potencialidad creativa y subversiva de la imagen. Produce una situación narrativa y anti-narrativa a la vez. Hay refs al cine.	C
2003-4	16 oct 2003 - 12 ene 2004 / Palacio de Velázquez Juan Usié. Rooms http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/juan-usie-rooms	MNCARS y Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior (SEACEX) - Enrique Juncosa Itinerario: Fundación Marcelino Botín, Santander (25 febrero - 18 abril, 2004); SWAK Stedelijk Museum voor actuele Kunst, Gante (8 mayo - 22 agosto, 2004); IMMA, Irish Museum of Modern Art, Dublin (8 septiembre, 2004 - 3 enero, 2005)	Juan Usié - (Cantabria, 1954) ES	Pintura abstracta de colores intensos y efectos luminicos.	C
2003	4 nov 2003 - 19 ene 2004, Sabatini2 Juan Gris, dibujante de prensa: de Madrid a Montmartre http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/juan-gris-dibujante-prensa-madrid-montmartre	MNCARS - Paloma Esteban Leal Itinerario: Palacio Episcopal de Málaga (30 ene - 4 abril 2004)	Juan Gris (José Victoriano González Pérez) + (Madrid 1887 – París 1927) ES	Uno de los artistas más importantes del siglo XX, ampliamente expuesto en museos internacionales, y a quien el MNCARS dedicará antológica en 2005. Coincidiendo con la publicación del catálogo razonado de los dibujos de prensa de Juan Gris, se exponen 90 dibujos (1904 a 1912) y abundante documentación bibliográfica.	M
2003-4	27 nov 2003 - 16 feb 2004, Sabatini1 Calder. La gravedad y la gracia http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/calder-gravedad-gracia	MNCARS y Guggenheim Bilbao - Carmen Giménez y Alexander Calder Rowan Itinerario: Guggenheim Bilbao (18 marzo - 7 oct 2003) No PDF	Alexander Calder + (Lawnton, Pensilvania 1898 – NY 1976) US	Primera retrospectiva a Calder en MNCARS recorre 5 décadas de creación escultórica, con constante preocupación por la fuerza de la gravedad, la circulación del aire y la intervención del azar. Móviles, <i>stabiles</i> , y sus posteriores constelaciones, torres, gongs y maquetas de sus grandes esculturas públicas recientes.	M
2003-4	3 dic 2003 - 23 feb 2004, Sabatini4 Museo de museos. 25 Museos de arte contemporáneo en la España de la Constitución http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/museo-museos-25-museos-arte-contemporaneo-espana-constitucion	MNCARS y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales - Juan Manuel Bonet y Kevin Power	ES Miquel Barceló, Juan Barjola, Marcel Broodthaers, Julián Esteban Chaparría, Eduardo Chillida, Carles Congost, Thomas Joshua Cooper, Salvador Dalí, Salvador Fraga Rivas, Francisco Javier García-Qujada Romero, Luis Gordillo, José Guerrero, Alfredo Jaar, Joan Miró, Alfonso Moreno Mora, Antonio Murado, Juan Navarro Baldeweg, Jorge Oteiza, Miguel Ángel Pascual, Manuel Portolés Sanjuán, Antoni Tàpies, Juan Usié, Esteban Vicente, Wolf Vostell. + Cristina Iglesias, Marina Núñez, Susana Solano.	27 (24 H, 3 M) 89% / 11% En 25 aniversario de Constitución Española (1978), reflexión sobre los cambios de infraestructuras culturales. Vision completa de nueva generación de museos españoles de arte moderno y contemporáneo, con maquetas arquitectónicas a obras de las nuevas colecciones museales.	C
	2004 Total 27 expos (22 ind, 5 colectivas)		2004 Total individuales+colectivas: 240 H / 42 M / 1 ?	2004 Hombres/Mujeres/Otros: 85% / 15%	
2004	15 ene - 7 marzo 2004, SabatiniE1 Maria Papadimitriou. We'll meet again http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/maria-papadimitriou-well-meet-again	MNCARS - Katerina Gregos No PDF	Maria Papadimitriou - (Atenas 1957) EU	Instalaciones interactivas con video, pintura, fotografía y performance. Encargo site-specific para E1: instalación participativa <i>We'll meet again</i> (canción popular durante la WWII). Promueve interacción social en relación a cuestiones como desplazamientos forzados, el conflicto y la pérdida, en la perspectiva de un soldado.	C

2004	20 ene - 11 abr 2004, Sabatini3 Hannah Höch http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hannah-hoch	MNCARS - Juan Vicente Aliaga	Hannah Höch + (Gotha, DE, 1889 - Berlín 1978) EU	Evolución del foto-montaje, técnica que Hoch descubrió junto a Hausmann en 1918, y que practica durante 60 años. Fascinada por movimientos feministas y primeras organizaciones homosexuales, muestra los cambiantes valores de género en su país, y crítica la frívola imagen mediática de Die Neue Frau (La nueva mujer). Rechazada por dadaístas y nazis, su reconocimiento artístico llegará tarde, en los 70.	M
2004	29 ene - 19 abr 2004, Sabatini3 André Masson (1896-1987) http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/andre-masson-1896-1987	MNCARS - Joséfiná Alix	André Masson + (Balagny-sur Thérain, FR 1896 – París 1987) EU	Primera retrospectiva mundial en 25 años, necesaria por nuevas investigaciones e interpretaciones historiográficas. Repaso completo y cronológico a sus pinturas, especialmente a su etapa española. Relación con literatura. Temas: naturaleza, violencia (toros), metamorfosis, mitología.	M
2004	5 feb - 10 mayo, 2004 / Palacio de Velázquez Axel Hütte. Terra incognita http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/axel-hutte-terra-incognita	MNCARS - Rosa Olivares Itinerario: Fundación César Manrique, Lanzarote (selección) (10 junio - 10 sept 2004)	Axel Hütte + (Essen, Alemania, 1951) EU	FOTO Fotografías a color de paisajes con una estética pictorialista.	C
2004	9 feb - 7 abr 2004, Sabatini3 Galería Cadaqués (1973-1997) http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/galeria-cadaques-1973-1997	MNCARS - Patricia Molins No PDF	ES Álvaro Alonso, Eduardo Arranz Bravo, Eduardo Arroyo, Rafael Bartolozzi, Edwin Bechtold, Werner Berges, Joseph Beuys, Jacob Bill, Max Bill, Dal-i-h-in, Beppe Bonetti, Philip Borderieux, Alfons Borrell, Joan Brossa, John Cage, Antonio Calderera, Rafael Canogar, Robert Capa (André Ernő Friedmann), Tom Carr, Amadeu Casals, Ignacio Casanovas, Francesc Català-Roca, Toni Catany, Cesc Francesc Vila i Rufas, Xavier Corberó, Modest Cuixart, Marcel Duchamp, François Duymeyron, Equipo Crónica (Manuel Valdes (Valencia, 1942), Rafael Solbes (Valencia, 1940-1981), Adolfo Estrada, Georges Ferrato, Antoni Gaudí, Karl Gerstner, Domènec Grolli, Heinz Gröning, Rudolph Heasel, Richard Hamilton, Steve Heino, Joan Hernández Pijuan, David Hockney, Max Huber, Anka Iszaki, Robert Janz, Jasper Johns, R. B. Kitaj, Shigeoishi Koyama, Gary Lang, Robert Lindes, Richard Paul Lohse, Patrick Luste, Man Ray (Emmanuel Radnitzky), David Marti, Marcel Marit, Gérard Minkoff, Miralós, Victor Mira, François Morelet, Bruno Munari, Antoni Muntadas, Norman Natozky, José Niebla, Jürgen Osterlin, Carlos Pados, Antoni Píxot, Joan Ponç, I Bonet, Albert Rabós, Casanada, Mèl Ramos, Josep Roca Sastre, Jaime Rocañansa, Samuel Roxburgh, Manuel Salinas, Giuseppe Santomaso, François Salihi, Vittorio Stoppa, Antoni Tàpies, Juan José Tharrats, Francesc Toldó, Eugeni Torres, Antoni Torres, Joan Tous, Marel Valls, Hans-Günther Van Loock, Claude Viallat, Jesús Carles Viallonga, Clérif Defraoui, Francesco Volpi, Senet Weber. + Carme Aguadé, Carme Dahlin-Gabarró, Silvie Debraoui, Rita Donagh, Isabel Garriga, María Girona, Silvia Gubert, Assumpció Mateu, Carme Miquel, Fina Miralles, Jacqueline Monnier, Muriel Oleen, Elena Paredes, Elia Peretti, Maria Asunción Reventós, Consol Tura, Cozette de Charmoy, Heidi Von Schaewen, Parvine Curle, Aoi Kono, E.R., Nele, Aiko Miyawaki, Nobuko Kihira. + Unknown: Dominique Boinet-Pulsaís	111 (87 H, 23 M + 1 ?) 78% / 21% / 1% Galería Cadaqués, de obra gráfica, fundada en 1973 por arquitecto Lanfranco Bombelli. 3 líneas de artistas: de arte concreto como Max Bill, del Pop Art (Richard Hamilton vivió en Cadaqués), y conceptuales. Grandes nombres llegarán a España: Jasper Johns, Frank Stella, Ronald Brooks Kitaj, Equipo Crónica. Destacan las primeras expos en España de Hamilton y Dieter Roth.	C
2004	17 feb - 31 may 2004, Sabatini2 Pertegaz http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/pertegaz	MNCARS - Elio Berhanyel	Pertegaz (Manuel Pertegaz Ibáñez) + (Olba, Teruel, 1918) ES	MODA Alta costura, preta-a-porter, moda masculina y complementos creados durante 70 años dedicados a la moda por este diseñador premiado.	C
2004	19 feb - 3 mayo 2004, Sabatini3GP Pierre Le-Tan http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/pierre-tan	MNCARS - José Carlos Llop	Pierre Le-Tan + (París, 1950) INT	ILUSTRACION Expo pionera: últimos 30 años de dibujos, muchos publicados en el NewYorker y revistas de interiorismo.	C
2004	24 feb - 29 mayo 2004, Sabatini2 Nicolás de Lekuona. Imagen y testimonio de la vanguardia http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nicolas-lekuona-imagen-testimonio-vanguardia	MNCARS y ARTIUM de Álava - Rosalind Williams y Adeline Moya itinerario: ARTIUM, Vitoria (29 oct 2003 - 25 ene 2004)	Nicolás de Lekuona + (Ordizia 1913 – Frúniz 1937) ES	Fotocollages de los años 30 con técnicas varias sobre papel. Artista culto y liberal, muerto joven.	M

2004	9 marzo - 20 mayo 2004, Sabatini1 José Gutiérrez Solana http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jose-gutierrez-solana	MNCARS - María José Salazar y Andrés Trapiello	José Solana (José Gutiérrez Solana) + (Madrid, 1886-1945) ES	Coetáneo generaciones del 98, 14 y 27, contrafigura de Picasso. Pintor y grabador, se exponen sus óleos realistas de los años 30, y documentación sobre su importante obra literaria.	M
2004	24 mar - 2 may 2004, SabatiniE1 y Jardín Blanca Muñoz. El universo transparente http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/blanca-munoz-universo-transparente	MNCARS - María José Salazar No PDF	Blanca Muñoz - (Madrid, 1963) ES	3 esculturas de estructura metálica y estética aireada sobre tema de la proyección astral. Como muchos coetáneos, Muñoz se interesa por la astrofísica y la organización de las formas en el espacio vacío. Miembro de la Agrupación Astronómica de Madrid. Obra ha cambiado much desde años 90.	C
2004	1 abril - 31 mayo 2004 / Palacio de Cristal Leiro http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/leiro	MNCARS – no info	Francisco Leiro - (Cambados, Pontevedra, 1957) ES	Escultor que protagonizó un cambio de dirección en el arte español de principios de los ochenta.	C
2004	11 mayo - 4 julio, 2004, SabatiniE1 Isidro Blasco. Thinking about that place http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/isidro-blasco-thinking-about-place	MNCARS - Catherine Coleman No PDF	Isidro Blasco - (Madrid, 1962) ES	Instalaciones que fusionan arquitectura, escultura, fotografía, sonido y vídeo para crear un ambiente total, partiendo de fotografías de espacios donde ha vivido. Establece relación emocional con su entorno, y crea otras en las que se puede 'entrar' en la fotografía. Aquí recrea a escala natural parte de su apartamento en NY, con perspectiva deformada, subjetiva. Construcción con mucha madera y fotos.	C
2004	27 may - 4 oct 2004, Sabatini3GP Javier Campano. Hotel Mediodía http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/javier-campano-hotel-mediodia	MNCARS - Juan Manuel Bonet	Javier Campano + (Madrid 1950)	FOTO Fotógrafo autodidacta de la nueva generación en Madrid (Alberto García Alix, Ouka Lele...). Inició en los 70 con revista conceptual <i>Nueva Lente</i> que rompla con documentalismo precedente. Flâneur, observa detalles nimios, fragmentos de personas/edificios que eluden la ciudad monumental o el dramatismo de las figuras.	C
2004	3 junio - 13 sept 2004 / Palacio de Velázquez Julian Schnabel. Pinturas (1978-2003) http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/julian-schnabel-pinturas-1978-2003	MNCARS y Schirn Kunsthalle de Frankfurt - María de Corra Itinerario: Schirn Kunsthalle, Frankfurt (29 enero - 25 abril, 2004); Mostra d'Oltremare, Nápoles (21 noviembre, 2004 - 16 enero, 2005)	Julian Schnabel + (NY 1951-) US	Pintura de gran formato que oscila entre abstracción y figuración. Su obra abraza retratos del natural y obras que se acercan a la escultura por la adhesión de platos, etc. a la superficie del cuadro.	C
2004	15 junio - 6 sept 2004, Sabatini1 Monocromos: de Malevich al presente http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/monocromos-malevich-al-presente	MNCARS - Barbara Rose El doble origen del arte monocromo (el místico y el concreto) en su evolución durante el siglo XX. Original concepto expositivo.	INT Carl Andre, Arman (Amand Pierre Fernández), Jean Arp, Juan Asensio, Ángel Bados, José Manuel Ballester, Larry Bell, Domenico Bianchi, Agostino Bonalumi, Alberto Burri, James Lee Byars, Arturo Casanova, Eduardo Chillida, Jean Degottex, Hugo Demarco, Marc Devade, Gabriel Diaz, Frederick I. Eversley, Lucio Fontana, Mathias Goeritz, Joe Goode, Simon Handi, Gottfried Honigger, Robert Irwin, Donald Judd, Olitski Jules, Anish Kapoor, Ellsworth Kelly, Yves Klein, Martin Kline, Stanislaw Kolibal, Tadaaki Kuwayama, Julio Le Parc, Nino Longobardi, Heinz Mack, Kasimir Malevich, Piero Manzoni, Joseph Marioni, Jason Martin, John McCracken, Claude Monet, François Morelet, Robert Moskowitz, Miquel Navarro, Ben Nicholson, Georges Noël, Isamu Noguchi, Roman Opalka, Roberto Pietrosanti, Richard Pousette-Dart, Ad Reinhardt, Alexander Rodchenko, Gerardo Rueda, Robert Rymen, Jan Schoonhoven, Sean Scully, Peter Shelton, José María Sicilia, Pierre Soulages, Władysław Strzemiński, Antoni Tàpies, Leon Tutundjian, Günter Uecker, Dario Uray, Juan Usó, Bernar Venet, Dario Villalba, Andy Warhol, Franz West + Magdalena Abakanowicz, Chryssa (Chryssa Vardea-Mavromichail), Georgia O'Keeffe, Ana Peters, Angeles San José, Susana Solano, Sophie Taeuber-Arp, Chakaia Booker, Rakulo Naito.	WEB: 78 (69 H, 9 M) 88% / 12% (usamos estos datos de la web museoreinasofia.es para las estadísticas) [CATÁLOGO: 105 (93 H, 12 M) 89% / 11%] Primera exposición museística histórica concebida como instalación. Artistas multiculturales. Obras ordenadas en espacios de color, no por cronología, quedan recontextualizadas. Se cuestiona si esto modifica su significado, y el efecto psicológico y emocional del color monocromo. Ref a O'Doherty-Cubo Blanco, y a Matisse como posible iniciador de espacios de color.	C

	Monocromos: de Malevich al presente. 105 artistas según el catálogo Joseph Albers (US 1888-1976), Carl Andre (US 1935), Arman (Armand Pierre Fernández)(FR-US 1928), Jean Arp (FR 1886-1966), Juan Asensio (ES 1959), Ángel Bados (ES 1945), José Manuel Ballester (ES 1960), Larry Bell (US 1939), Domenico Bianchi (IT 1955), Max Bill (Suiza 1908-1994), Agostino Bonalumi (IT 1935), Alberto Burri (IT 1915), James Lee Byars (US 1935), Arturo Casanova (IT 1966), Enrico Castellani (IT 1930), Eduardo Chillida (ES 1924-2002), Jean Degottex (FR 1918), Hugo Demarco (AR-FR 1932), Marc Devade (FR 1943-1983), Gabriel Díaz (ES 1968), Theo van Doesburg (Holanda 1891-1931), Frederick J. Eversley (US 1941), Lucio Fontana (AR-IT 1899-1968), Mathias Goeritz (PL-MX 1915-1990), Joe Goode (US 1937), Simon Hantaï (Hungría 1922), Kurt Hentschläger (Austria-US 1960), Joan Hernández Pijuan (ES 1931), Gottfried Honegger (Suiza 1917), Robert Irwin (US 1928), Donald Judd (US 1928-1994), Anish Kapoor (EU-IN 1954), Ellsworth Kelly (US 1923), Yves Klein (FR 1928-1962), Martin Kline (US 1961), Stanislav Kolibal (Checo 1925), Tadaaki Kuwayama (JP 1932), Wolfgang Laib (DE 1950), Julio Le Parc (AR 1928), Nino Longobardi (IT 1953), Heinz Mack (DE 1931), Kasimir Malevich (RU 1878-1935), Piero Manzoni (IT 1933-1963), Brice Marden (US 1938), Joseph Marioni (US 1941), Jason Martin (UK 1970), Henri Matisse (FR 1869-1954), John McCracken (US 1934), Cildo Meireles (BR 1948), Joan Miró (ES 1893-1983), Lazlo Moholy-Nagy (Hungría 1895-1946), Piet Mondrian (Holanda 1872-1944), Claude Monet (FR 1840-1926), François Morellet (FR 1926), Robert Morris (US 1931), Miquel Navarro (ES 1945), Barnett Newman (US 1905-1970), Ben Nicholson (UK 1894-1982), Georges Noël (FR 1924), Isamu Noguchi (US-JP 1904), Kenneth Noland (US 1924), Jules Olitski (Ucrania 1922), Roman Opalka (FR 1931), Roberto Pietrosanti (IT 1967), Richard Pousette-Dart (US 1916), Robert Rauschenberg (US 1925), Ad Reinhardt (US 1913-1967), Gerhard Richter (DE 1932), Alexander Rodchenko (RU 1891-1956), Gerardo Rueda (ES 1962), Robert Ryman (US 1930), Jan Schoonhoven (Holanda 1941), Sean Scully (Irlanda 1945), Peter Shelton (US 1951), José María Sicilia (ES 1954), Jesús Rafael Soto (Venezuela 1923), Pierre Soulages (FR 1919), Wladyslaw Strzeminski (RU 1893-1952), Antoni Tàpies (ES 1923), Jean Tinguely (Suiza 1925), Mark Tobey (US 1890), Gustavo Torner (ES 1925), James Turrell (US 1943), Leon Tutundjian (Armenia 1905), Günter Uecker (DE 1930), Dario Urzay (ES 1958), Juan Usié (ES 1954), Bernar Venet (FR 1941), Darío Villalba (ES 1939), Andy Warhol (US 1928), Franz West (Austria 1947), José María Yturralde (ES 1942). + Magdalena Abakanowicz (PL 1930), Elena Asíns (ES 1940), Chakaia Booker (US 1953), Chryssa (Chryssa Vardea- 1933), Katarzyna Kobro (RU 1898-1951), Agnes Martin (Canada 1912), Georgja O'Keeffe (US 1887), Ana Peters (DE-ES 1932), Ángeles San José (ES 1961), Susana Solano (ES 1946), Sophie Taeuber-Arp (Suiza 1889-1943), Rakuko Naito (JP 1937).				
2004	25 jun - 27 sept 2004, Nouvel1 Roy Lichtenstein. All about art http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/roy-lichtenstein-all-about-art	MNCARS – coproducción con Louisiana Museum of Modern Art (único organizador, según el tríptico), Humlebeæk (Dinamarca) y Hayward Gallery, Londres - Poul Erik Tøjner Itinerario: Louisiana Museum of Modern Art, Humlebeæk, Dinamarca (22 ago 2003 - 11 ene 2004); Hayward Gallery (26 feb - 16 may 2004); San Fran Museum of Modern Art (23 oct 2004 - 22 feb 2005)	Roy Lichtenstein + (NY 1923-1997) US	Retrospectiva de 1961 a 97. Con Warhol, Lichtenstein es principal artista Pop. Referencia a la historia del arte, por importancia que da al creciente archivo de imágenes, contemporáneas o históricas, que manejamos. Poder de la cultura popular. En el cómic encuentra imágenes claras y reconocibles, interpretadas con frialdad pero constante investigación y gran talento gráfico y compositivo. Importantes préstamos internacionales.	C
2004	28 junio - 30 ago 2004, Nouvel0 Dalí. Cultura de masas http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/dali-cultura-masas	Fundación La Caixa con colaboración de Fundación Gala-Salvador Dalí. Coproducción MNCARS + Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales - Félix Fanés Itinerario: CaixaForum, Barma (2004); Salvador Dalí Museum, FL (2004 - 2005); Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (2005)	ES? Georges Allié, Smith Bradley (Bradley Smith? 1910, photographer), Brassai (Gyula Halász), André Caillet, Salvador Dalí (Figueras, 1904-1989), Philippe Halsman, Horst P. Horst, Madison Lacy (1988), Man Ray (Emmanuel Radnitzky), David McCabe, George Platt Lynes, Eric Schaal, Andy Warhol. + Denise Bellon (1902), Elsa Schiaparelli.	15 (13 H, 2 M) 87%/13% En siglo XX aparecen culturas alta y baja, ante las cuales las artistas deben posicionarse. Dalí se interesa por cultura industrial y de masas, y la vida moderna. 8 secciones de su obra en relación con cine, prensa, publicidad, etc. Mención a Warhol, arte pop.	M
2004	6 julio - 18 oct 2004, Sabatiniz2 Huellas dalinianas http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/huellas-dalinianas	Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, con colaboración de Fundación Gala-Salvador Dalí, MNCARS y Artium. - Jaime Brihuega Itinerario: Artium, Vitoria-Gasteiz (10 nov 2004 - 27 feb 2005)	ES? Alberto (Alberto Sánchez Pérez), Mariano Andreu, Antoni Arisa, Alfonso Buñuel, José Caballero, Federico Castellón, Javier Ciria, Antoni Clavé, Federico Comps, Óscar Domínguez, Ángel Ferrant, Esteve Francés, Antoni García Lamolla, Federico García Lorca, Emili Godes i Hurtado, Juan José Luis González Bernal, Ismael González de la Serna, Juan Ismael (Ismael Ernesto González Mora), Pancho Lasso, Nicolás de Lekuona, Josep María Lladó, Ramón Marinel·lo, Josep Massana, Joan Massanet, José Moncada Calvache, José Moreno Villa, José Ortiz Echagüe Puertas, Benjamin Palencia, Joaquim Pla Janini, Àngel Planells Cruanyes, Miguel Prieto, Antonio Quirós, Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna, Joan Sandalinas, Jaume Sans, Pablo Sebastián, José María Ucelay, Manuel Viola. + Mariuja Mallo (Ana María Gómez González), Margaret Michaelis.	41 (39 H, 2 M) 95%/5% A partir de 1927 Dalí se encamina en el surrealismo. Aunque reside en París, su influencia es patente en el desarrollo de esta vanguardia en España. 100 obras de pintura, escultura, dibujo, fotomontaje, fotografía presentan la 'huella daliniana' en la evolución del Surrealismo hasta la guerra civil.	M
2004	13 julio - 12 sept 2004, Sabatiniz1E1 Cecily Brown http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cecily-brown	MNCARS - Enrique Juncosa No PDF	Cecily Brown - (Londres, 1969) EU	Pinturas de paisajes donde no hay perspectiva, todo sucede en la superficie. 8 cuadros de gran tamaño de pinceladas rápidas y vigorosas con referencias e influencias de importantes artistas de la tradición pictórica universal.	C

2004	21 sept - 31 oct 2004, SabatiniE1 Vicente Blanco. alguna vez pasa cuando estáis dormidos http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/vicente-blanco-alguna-vez-pasa-cuando-estais-dormidos	MNCARS - Vicente Blanco No PDF	Vicente Blanco - (Santiago de Compostela, 1974) ES	Videos de atmósfera fría creados como un collage con fotografía de paisajes y personajes de animación extraídos de la publicidad. Movimiento lento de un lenguaje de dibujo tradicional con elementos contemporáneos.	C
2004	7 octubre - 27 dic 2004, Sabatini2 José Manuel Aizpúrua fotógrafo. La mirada moderna http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jose-manuel-aizpuru-fotografo-mirada-moderna	MNCARS - José Ángel Sanz Esquide Itinerario: Centre Cultural Metropolità Teda Sala, L'Hospitalet, Barcelona (10 feb - 3 abr 2005) PDF error	José Manuel Aizpúrua + (San Sebastián, 1902-1936) ES	FOTO Arquitecto, como integrante de las vanguardias, Aizpúrua también hace carteles publicitarios, muebles, conferencias y exposiciones de arte. Publica fotografías en la revista A.C. y en La Gaceta Literaria. Del reciente hallazgo de más de mil negativos, se muestran por primera vez unas cien fotografías (Leica). Diario visual de entre 1928 y 1936, con temas vanguardistas y preocupación por esos años convulsos en la historia española. Complemento: material documental.	M
2004-5	18 oct 2004 - 10 ene 2005 / Palacio de Velázquez Martin Kippenberger. Pinturas http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/martin-kippenberger-pinturas	MNCARS - Marga Paz No PDF	Martin Kippenberger + (Dortmund, Alemania, 1953 - Viena, Austria, 1997) EU	Artista que marcó la década de los 80 cuestionando convenciones artísticas en pintura, escultura, fotografía, dibujos.	C
2004-5	20 oct 2004 - 10 en 2005, Sabatini1 Colección Taschen http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/coleccion-taschen	MNCARS - Marga Paz No PDF Colección del editor de origen alemán Benedikt Taschen	EU Darren Almond, Elmer Batters, Werner Büttner, André Butzer, Günther Förg, Mike Kelley, Martin Kippenberger, Jeff Koons, Helmut Newton, Albert Oehlen, Julius Shulman, Eric Stanton, Thomas Struth, Wolfgang Tillmans, Christopher Wool. + Cindy Sherman.	16 (15 H, 1 M) 94% / 6% Obras de la colección privada del editor alemán Benedikt Taschen, iniciada en 1988. Punto de vista inédito: elección personal del propio coleccionista, a diferencia de la habitual visión más institucional y objetiva del arte propia de los museos. Al igual que la Colección Grother (Arte alemán 1960-2000. La Colección Grothe expuesta en 2000): reducido número de artistas, pero coleccionados ampliamente, llegando a poseer una gran cantidad de obras de cada uno de ellos.	C
2004-5	21 oct 2004 - 17 ene 2005 / Palacio de Cristal Javier Pérez. Mutaciones, metamorfosis http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/javier-perez-mutaciones-metamorfosis	MNCARS - Teresa Blanch	Javier Pérez - (Bilbao, 1968) ES	En los 90 da un giro a la estética del cuerpo y al cuestionamiento de la identidad. El folleto no lo hace explícito, pero las obras son instalaciones escultóricas.	C
2004-5	26 oct 2004 - 17 ene 2005, Nouvel1 Tàpies. Tierras http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/tapies-tierras	MNCARS - Ana Beristáin y Marta González Itinerario: Fundación Caixa Galicia, Ferrol (29 abr - 19 jun 2005) No PDF	Antoni Tàpies + (Barcelona, 1923-2012) ES	Expo Premio Velázquez de Artes Plásticas 2003, de la obra cerámica, más desconocida. Artista abstracto influenciado por Historia de la Filosofía. Líder del informalismo español, con interés formal por la textura y la materia. Co-funda Dau-al-set.	M
2004-5	2 nov 2004 - 10 ene 2005, Sabatini3 Daniel Vázquez Díaz. 1882-1969 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/daniel-vazquez-diaz-1882-1969	MNCARS coproducción con Museo Bellas Artes de Bilbao - Jaime Brihuega e Isabel García Itinerario: Museo Bellas Artes de Bilbao (2005)	Daniel Vázquez Díaz + (Nerva 1882 – Madrid 1969) ES	Pintura figurativa de vanguardia, clave en la mitad del S. XX en España. Vivió varios años en París. Explora el Vibracionismo de Barradas y el arte Ultraísta, e impulsa el neocubismo/figuración geométrica. Pintó los frescos 'Poema del descubrimiento' en el Monasterio de La Rábida.	M
2004-5	10 nov 2004 - 2 ene 2005, SabatiniE1 Elizabeth Aro. Otro en el espejo http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/elizabeth-aro-otro-espejo	MNCARS No PDF	Elizabeth Aro - (Buenos Aires 1961. Reside en España: 1990-2005) ES?	2 instalaciones complementarias, (on escultura y fotografía, una luminosa y una oscura. Reflexión sobre la alteridad a través de la existencia de otros rostros, otras costumbres y otras lenguas. Refs a la pintura (como canon) y a grandes maestros.	C

	2005 Total 25 expos (21 ind, 4 colectivas)		2005 Total individuales+colectivas: 107 H / 29 M	2005 Hombres/Mujeres/Otros: 79% / 21%
2005	13 ene - 6 mar 2005, SabatiniE1 Victoria Civera. Bajo la piel http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/victoria-diver-bajo-piel	MNCARS - coordina Amelie Aranguren (Memoria Actividades 2005). No PDF	Victoria Civera - (Puerto de Sagunto, 1955) ES	La pintura es el centro de su producción artística aunque maneja otros lenguajes como la fotografía o la instalación. Se explica su formación y desarrollo artísticos: experimentación, abstracción, figuración...
2005	1 feb - 17 abr 2005, Sabatini3 Fermín Aguayo. Exposición antológica http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/fermin-aguayo-exposicion-antologica	MNCARS coproducción con Palacio de Sástago de Diputación Provincial de Zaragoza - Antonio Bonei y Concha Lomba Itinerario: Palacio de Sástago (4 may - 3 jul 2005) No PDF	Fermín Aguayo + (Sotillo de la Ribera 1926 – París 1977) ES	Retrospectiva en 2 etapas, abstractos con vocación expresiva, y etapa parisina tendente a figuración. Pintor autodidacta, destacado en ES 1950s+. Después de trabajar con Grupo Pórtico en Zaragoza (primer colectivo ES que en 1948 asume la Abstracción como forma de expresión.), va a París. Informalismo. Carrera al margen de modas, ref grandes maestros.
2005	8 feb - 18 abril 2005 / Palacio de Cristal Gabriel Orozco http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/gabriel-orozco	MNCARS en colaboración con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México – no info	Gabriel Orozco - (Jalapa, México, 1962) LAT	Renovador del arte conceptual, que reflexiona sobre el tiempo, el movimiento y la gravedad, usando objetos comunes y alguna acción del cuerpo.
2005	8 feb - 6 jun 2005, Nouvel1 Eco: arte contemporáneo mexicano http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/eco-arte-contemporaneo-mexicano	MNCARS colaboración con Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México - Osvaldo Sánchez y Kevin Power No PDF	LAT Eduardo Abaroa, Carlos Arias Vicuña, Itaki Bonillas, Miguel Calderón, Ulises Carrión, Francisco Castro Leñero, José Dávila, Julio Galán, Fernando García Correa, Javier de la Garza, Gunther Gerzso, Thomas Glasford, Enrique Guzmán, Enrique Jélik, Yishai Jusidman, Marcos Kurtycz, Gonzalo Lebríja, Pablo Vargas Lugo, Rubén Ortiz Torres, Kiyoto Ota, ERRE (Marcos Ramírez) Adolfo Riestra, Miguel Ángel Ríos, Mauricio Rocha Iturbide, Grupo SEMEFO (Teresa Margolles creó el colectivo con Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis García Zavaleta y Carlos López Orozco), Santiago Sierra, Gerardo Suter, Diego Teo, Francisco Toledo, Miguel Ventura, Jorge Yazpik, Héctor Zamora. + Mariana Botey, Claudia Fernández, Verena Grimm, Silvia Gruner, Teresa Margolles, Betsabée Romero, Melanie Smith, Milagros de la Torre.	40 (32 H, 8 M) 80% / 20% Presenta últimos 15 años de arte de México, más allá del exotismo mostrado tantas veces por el centralismo europeo y norteamericano. Selección no representativa del arte mexicano. Foco en 40 artistas de la generación de los noventa que rompen tradiciones del arte del país. Tema del cuerpo visto tras nuevas políticas de igualdad. Pintura, escultura, foto e instalación.
2005	10 feb - 16 mayo 2005, Sabatini1 Nueva York y el arte moderno. Alfred Stieglitz y su círculo (1905-1930) http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nueva-york-arte-moderno-alfred-stieglitz-su-circulo-1905-1930	MNCARS coproducción con Musée d'Orsay, París - Daniela Tilkin Itinerario: Musée d'Orsay (18 oct 2004 - 16 ene 2005) No PDF	Alfred Stieglitz +(NY 1864-1946) US Y: Constantin Brancusi, Paul Cézanne, Alvin Langdon Coburn, Charles Demuth, Arthur Dove, Marcel Duchamp, Frederick H. Evans, Marsden Hartley, Vasily Kandinsky, Joseph T. Keiley, John Marin, Henri Matisse, Francis Picabia, Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso), Auguste Rodin, Gino Severini, Charles Sheeler, Edward Jean Steichen, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Max Weber, Clarence H. White. + Gertrude Käsebier, Georgia O'Keeffe.	24 (22 H, 2 M) 92% / 8% Innovador, Stieglitz fue fotógrafo, editor, galerista y coleccionista. Recorrido desde su primera galería (291) en 1905 hasta la llamada “fotografía directa” que hace en 1937, pasando por el pictorialismo finisecular que influencia su trayectoria fotográfica, y los grandes artistas europeos de vanguardia que expuso en NY. Reconstrucciones parciales de algunas de las instalaciones montadas en Galería 291.
2005	11 feb - 8 mayo 2005 / Palacio de Velázquez José Manuel Ballester. Habitación 523 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jose-manuel-ballester-habitacion-523	MNCARS - Pedro Azara	José Manuel Ballester - (Madrid, 1960) ES	Pinturas, dibujos y fotografías
2005	15 feb - 30 mayo, 2005, Nouvel0 Oteiza: mito y modernidad http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/oteiza-mito-modernidad	Organizada por Guggenheim Bilbao en colaboración con MNCARS y Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior - Margit Rowell y Exomin Badiola Itinerario: Guggenheim Bilbao (8 oct 2004 - 23 ene 2005); Solomon R. Guggenheim, NY (30 jun - 18 sept 2005)	Jorge Oteiza + (Orío 1908 – San Sebastián 2003) ES	Creador poco expuesto, su obra nace de las vanguardias europeas precedentes al minimalismo americano. Viaja a Latinoamérica en 1935. Publica ensayos teóricos. Desde 1956 inventa nuevo lenguaje, pero a final de década abandona la escultura por ‘la conclusión experimental de que ya no se puede agregar escultura, como expresión, al hombre ni a la ciudad’. En los 60 investiga estética y lingüística. En los 70 vuelve a esculpir.

2005	22 feb - 8 mayo 2005, Nouvel2 German Cueto http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/german-cueto	MNCARS - Serge Fauchereau No PDF	German Cueto (German Gutiérrez Cueto) + (México D.F. 1893-1975) LAT y Germán List Arzubide, Gunnar Larson.	MNCARS continúa su serie de expos individuales a artistas (varones) mexicanos. Cueto (medio ES, medio MX) es uno de los primeros escultores modernos del continente americano. Primo de María Gutiérrez Blanchard, Cueto se une al Estridentismo, y estudia arte tradicional MX, esp. máscaras. Se relaciona con Escuela de París y el conocido grupo <i>Cercle et Carré</i> (lo que hace raro el 'olvido' de Cueto).	C
2005	29 mar - 8 may 2005, SabatiniE1 Abraham Lacalle. Un lugar donde nunca sucede nada http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/abraham-lacalle-lugar-donde-nunca-sucede-nada	MNCARS - Kevin Power No PDF	Abraham Lacalle - (Almería, 1962) Expone principalmente en Madrid y NY. ES	Pinta al fresco para E1, obra abstracta q ironiza sobre grandes movimientos artísticos y literarios del S. XX.	C
2005	19 abr 2005 - 3 nov 2005, Sabatini4 Dennis Oppenheim. Taller de investigación sobre fondos del MNCARS http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/dennis-oppenheim-taller-investigacion-sobre-fondos-mncars	MNCARS - Carmen Fernández	Dennis Oppenheim + (Electric City, EEUU, 1938) EU	Proyecto EU investigando fondos de la colección . Instalación de 7 piezas de este precursor del arte conceptual (nace como reacción al minimalismo en 1967) y pionero del body art y la performance. Participó en Encuentros de Pamplona, e hizo Land Art con Smithson.	C
2005	10 mayo - 28 ago 2005, Sabatini3 Juan Manuel Díaz-Caneja (1905-1988) Centenario del nacimiento http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/juan-manuel-diaz-caneja-1905-1988-centenario-nacimiento	MNCARS - Enrique Andrés Ruiz Itinerario: Palacio Municipal de Exposiciones. Kiosco Alfonso, A Coruña (8 septiembre - 2 octubre, 2005)	Juan Manuel Díaz-Caneja + (Palencia, 1905 – Madrid, 1988) ES	Pintor del paisaje de Castilla. Influencias tardocubistas, vanguardistas y de lo que sería la Escuela de Vallecas. 'Uno de los pintores de más esenciales del siglo XX español.'	M
2005	12 mayo - 5 jul 2005 / Palacio de Cristal Regina Silveira. Lumen http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/regina-silveira-lumen	MNCARS - coordina Verónica Castillo (Memoria Actividades 2005). No PDF	Regina Silveira + (Porto Alegre, Brasil, 1939) LAT	Artista asociada con la poesía concreta, que para esta instalación site-specific crea 3 piezas que dialogan con la luz y la arquitectura del Palacio de Cristal.	C
2005	24 may - 29 ago 2005, Sabatini2 Joan Massanet o el espectro de las cosas http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/joan-massanet-o-espectro-cosas	MNCARS - Alicia Viñas Itinerario: Museo de Arte de Girona (22 oct 2005 - 29 ene 2006)	Joan Massanet + (L'Armentera, 1899 – L'Escala, 1969) ES	Surrealismo catalán. Participó en la seminal exposición logicofobista. Formó Grupo Indika, primer grupo de vanguardia de Girona.	M
2005	31 may - 3 jul 2005, SabatiniE1 Montserrat Soto. Tracking Madrid http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/montserrat-soto-tracking-madrid	MNCARS - Mark Davy, Kevin Power e Issa María Benítez Dueñas . No PDF	Montserrat Soto - (Barcelona, 1961) ES	Una de las trayectorias más coherentes e imaginativas del arte español en la última década. Exploración de paisaje natural y urbanismo a través de fotografía, videoarte y tecnología inédita en la investigación artística.	C
2005	2 junio - 12 sept 2005 / Palacio de Velázquez Pablo Siquier http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/pablo-siquier	MNCARS - Ivo Mesquita	Pablo Siquier - (Buenos Aires, 1961) LAT	Pintura abstracta que se relaciona con la ciudad de Buenos Aires. Se presenta la obra realizada desde los 80 hasta la actualidad.	C
2005	22 jun - 19 sept 2005, Sabatini1+Nouvel1 Juan Gris. Pintura y dibujos 1910-1927 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/juan-gris-pintura-dibujos-1910-1927	MNCARS - Paloma Esteban	Juan Gris (José Victoriano González Pérez) + (Madrid 1887 – París 1927) ES	Diversos aspectos de su producción, algunos hasta ahora en segundo plano, como su faceta de colorista, sus exquisitos dibujos o su peculiar sistema compositivo ("arquitectura plana coloreada"). [Folleto interesante, explica bien el proceso creativo]	M

2005	28 jun - 10 oct 2005, Nouvel0 Itinerarios de Antonio Saura. Dación http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/itinerarios-antonio-saura-dacion	MNCARS	Antonio Saura + (Huesca, 1930 – Cuenca, 1998) ES	Dación de pinturas por parte de las herederas. Expo recorre la trayectoria de esta "Figura capital delarte español durante 2ª mitad del S. XX", influenciado por Gómez de la serna, disidente del surrealismo, creador del renovador Grupo El Paso y violento expresionista.	M
2005	1 - 25 agosto, 2005, SabatiniE1 Amy Globus http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/amy-globus	MNCARS - No PDF	Amy Globus - (NY 1976) US	Videoinstalación <i>Electronic sheep</i> (2003-2004) de 4.5 horas, en loop. Aparenta ser un documental sobre una pareja de pulpos, reflexiona sobre las dificultades de relacionarse, induce a la melancolía.	C
2005	13 sept - 16 oct 2005, SabatiniE1 Jordi Colomer. Arabian Stars http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jordi-colomer-arabian-stars	MNCARS colaboración con Salvador Dalí Museum de Florida - William Jeffett No PDF Itinerario: Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, FL (26 feb - 31 ago 2005)	Jordi Colomer - (Barcelona 1962) ES	Formado en diseño, H. del arte y arquitectura, empieza con abstracción pictórica, pasa al dibujo, collage y la escultura, luego por fotografía y video. Interés por el espacio y la tridimensionalidad de la materia. Este video con humor Beckettiano se hizo en Yemen.	C
2005	7 oct 2005 - 2 feb 2006 / Palacio de Cristal Tobias Rehberger. I Die Every Day. 1 Cor. 15.31 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/tobias-rehberger-i-die-every-day-1-cor-1531	MNCARS - Agustín Pérez Rubio	Tobias Rehberger - (Esslingen, Alemania, 1966) EU	Instalación de maquetas y piezas pertenecientes a 16 proyectos realizados previamente para espacios o exposiciones específicas a lo largo de su prolífica carrera.	C
2005	11 oct 2005 - 9 ene 2006, Nouvel1 El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España (1965-1980) http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/arte-sucede-origen-practicas-conceptuales-espana-1965-1980	MNCARS coproducción con Koldo Mitxelena, San Sebastian y Diputación de Guipuzcoa - Rosa Queralt Itinerario: Koldo Mitxelena Kulturunea (31 ene - 25 mar 2006) No PDF	ES Francesc Abad, Jordi Benito, Grup de Treball (F. Abad; J. Benito; J. Carbó; A. Fingerhut; X. Franquesa; C. Hac Mor; I. Julián; A. Mercader; A. Munné; Muntadas; J. Parera; S. Pau; P. Portabella; À. Ribé; M. Rovira; E. Sales; C. Santos; D. Seiz; F. Torres; M. Costa); Juan Hidalgo, Àngel Jové, Antoni Llena, LUGAN (Luis García Nuñez), Walter Marchetti, Miralda, Mitsuo Miura, Antoni Muntadas, Juan Navarro Baldeweg, Pere Noguera, Jordi Pablo, Carlos Pazos, Josep Ponsatí, Carles Pujol, Joan Rabascall, Benet Rossell, Adolfo Schlosser, Francesc Torres, Isidoro Valcárcel Medina, José María Yturralde . + Elena Asins, Eugènia Balcells, Esther Ferrer, Concha Jerez, Eva Lootz, Fina Miralles, Paz Muro, Àngels Ribé.	31 (23 H, 8 W) 74% / 26% Antología de la aparición y desarrollo del Arte Conceptual en España. 1965-1980 en ES: transgresión y libertad. Artistas con rasgos propios comparten planteamientos con sus equivalentes internacionales. Cuestionando e indagando, la práctica del arte rompe con lenguajes tradicionales. Aparece la transversalidad de disciplinas: integración de filosofía, sociología, psicoanálisis, política, tecnología, cultura popular, ciencia, arquitectura, música o lenguaje.	C
2005	25 oct 2005 - 9 ene 2006, Sabatini1 Pablo Palazuelo: 1995-2005 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/pablo-palazuelo-1995-2005	MNCARS - Kevin Power No PDF	Pablo Palazuelo + (Madrid 1916) ES	Abstracción española. Estudia arquitectura, y se forma en Oxford y París.	M
2005	27 oct 2005 - 27 nov 2005, SabatiniE1 Curro González. El enjambre http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/curro-gonzalez-enjambre	MNCARS No PDF	Curro González - (Sevilla 1960) ES	Pintura con estética barroca, en lienzos de gran tamaño, que rompe seriedad con ironía y humor. Metáfora sobre la historia del siglo XX. Muchedumbres y soledad.	C
2005-6	9 nov 2005 - 13 feb 2006, Nouvel0 Las tres dimensiones de El Quijote. El Quijote y el arte español contemporáneo http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/tres-dimensiones-quijote-quijote-arte-espanol-contemporaneo	MNCARS y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales - Francisco Calvo Serrallier y María Luisa Martín de Argila Itinerario: Museo Municipal de Albacete (2 mar - 4 jun 2006); Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño, Oslo (1 jun - 13 ago 2006); Museo Benaki, Atenas (primer semestre 2008)	ES Andreu Alfaro, Eduardo Arroyo, Rafael Canogar, Martín Chirino, Alberto Corazón, Francisco Leiro, Julio López, Juan Navarro Baldeweg, Miquel Navarro, Carlos Pazos, Javier Pérez, Jaume Plensa, José María Sicilia, Darío Villalba. + Susy Gómez, Cristina Iglesias, Carmen Laffón, Eva Lootz, Blanca Muñoz, Susana Solano.	20 (14 H, 6 W) 70% / 30% Diálogo de 20 artistas españoles de diferentes generaciones (50 años entre el mayor y el más joven) con el poderoso mito cultural del Quijote. Mucha escultura.	C

2005-6	1 dic 2005 - 8 ene 2006, SabatiniE1 Dora García. Todas las historias, Festival de performance y vídeo http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/dora-garcia-todas-historias-festival-performance-video	MNCARS No PDF	Dora García - (Valladolid 1965, vive en Bruselas) ES	Prácticamente todas sus performances y videos (relacionados con las performances, pero no documentales de éstas). Obra conceptual. Crea contextos que alteran el tradicional esquema de comunicación entre artista, obra y espectador, cuestionando el condicionamiento social, el azar y el determinismo.	C
	2006 Total 15 expos (11 ind, 4 colectivas)		2006 Total individuales+colectivas: 88 H / 39 M / 1 ?	2006 Hombres/Mujeres/Otros: 69% / 30% / 1%	
2006	24 ene - 17 abr 2006, SabatiniE1 Harun Farocki. Pensaba que veía presidiarios http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/harun-farocki-pensaba-que-veia-presidiarios	MNCARS - Ricky Reiner No PDF	Harun Farocki + (Novi Jicín, República Checa 1944. Alemán) EU	Videinstalaciones y ensayos cinematográficos que cuestionan el uso del cine mismo como medio pictórico. Reflexiona sobre revolución cultural, propaganda política y producción, distribución y recepción de imágenes.	C
2006	7 feb - 23 mayo 2006, Sabatini1 Adolfo Schlosser. 1939-2004 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/adolfo-schlosser-1939-2004	MNCARS - Francisco Calvo Serrallier	Adolfo Schlosser + (Leitersdorf, Austria 1939 – Madrid 2004) ES	Premio Nacional de Artes Plásticas 1991. Nueva generación que cambia el rumbo del arte en años 70. Escultura sencilla y directa con materiales naturales. Expo muestra todas sus ases creativas e incluye dibujos, tapices, acciones y escritos.	C
2006	14 feb - 11 sept 2006, Nouvel1 La visión impura. Fondos de la colección permanente http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/vision-impura-fondos-coleccion-permanente	MNCARS - Aurora Fernández Polanco y Loreto Albiso	INT Ignasi Aballí, Frandis Alió, Txomin Badiola, Javier Baldeón, Burt Barr, Christian Boltanski, Victor Burgin, Daniel Canogar, Jordi Colomer, Pepe Espaliú, Joan Fontcuberta, Alfredo Jaar, Anish Kapoor, Robert Lebel, Chema Madoz, Robert Mapplethorpe, Yasumasa Morimura, Antoni Muntadas, Juan Muñoz, Perejaume (pere Jaume Borrell i Guinart), Jaume Plensa, Sergio Prego, Gerhard Richter, Pedro G. Romero, Andrés Serrano, Thomas Struth, Bill Viola. + Louise Bourgeois, Eva Lootz, Sophie Calle, Carmen Calvo, Shririn Neshat, Marina Núñez, Marta María Pérez Bravo, Rosángela Rennó, Cindy Sherman, Eulàlia Valldosera. + Bleda y Rosa (María Bleda, Castellón 1969 + José María Rosa 1970).	Colección 38 (27 m, 10 W, 1 equal) 71% / 26% / 3% El arte de últimas décadas siglo XX no es puramente visual. Artistas multidisciplinarios trabajan formatos híbridos, espectador responde con miradas plurales y siente con todo el cuerpo. Secciones: cuerpo implicado; identidad visible/invisible; imagen/texto; visión/tiempo/narración; pintura o imagen: desaparición; medios mixtos, fantasmagorías.	C
2006	14 mar - 29 mayo 2006, Nouvel0 Alberto Burri http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/alberto-burri	MNCARS colaboración con Fondazione Palazzo Albizzini 'Collezione Burri', Perugia - Maurizio Calvesi y Chiara Sarfateanesi	Alberto Burri + (Città di Castello, IT 1915 – Niza, FR 1995) EU	Retrospectiva de pinturas de informalismo europeo, 1949-1994. Trayectoria original, trabaja con plástico quemado, el Cellotex, pan de oro y otras materias primas para hacer 'esculturas pintadas' y 'grietas'.	C
2006	27 abril - 24 jul 2006 / Palacio de Cristal Kimsooja. Respirar-Una mujer espejo / To Breathe – A Mirror woman http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/kimsooja-respirar-mujer-espejo-breathe-mirror-woman	MNCARS - Oliva María Rubio	Kimsooja - (Taegu, Corea del Sur, 1957) Desde 1998 vive y trabaja en NY ASIA	Bella instalación site-specific que usa luz, color y sonido.	C
2006	9 may - 9 jul 2006, SabatiniE1 Eve Sussman and the Rufus Corporation. 89 segundos en Alcázar http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/eve-sussman-and-rufus-corporation-89-segundos-alcazar	MNCARS	Eve Sussman (The Rufus Corporation) - (Londres, 1961. Vive en NY) US	Videoarte inspirado en Las Meninas, cuadro que ha sido muy tratado por otros artistas pero qui por primera vez en movimiento, con rica atmósfera e improvisación coreográfica.	C

2006	6 jun - 25 sept 2006, Sabatini2 Picasso. Tradición y vanguardia http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/picasso-tradicion-vanguardia	MNCARS, Prado y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales - Carmen Giménez y Francisco Calvo Serraller No PDF	ES Pablo Picasso, Francisco de Goya, Édouard Manet.	3 (3 H) 100% H / 0% M Celebración de 25 años del <i>Guernica</i> en España. Más de 100 obras de Picasso hacen que esta expo 'iguala en significación a las más importantes retrospectivas consagradas en las últimas décadas a Picasso.' ... 'muestra irrepetible, a través de las salas de los dos grandes museos nacionales. Todas las etapas del pintor están representadas en la exposición. El recorrido comienza en el Museo del Prado, que exhibe en su Galería Central un grupo de obras maestras de Picasso flanqueadas por una selección de obras de los maestros antiguos. MNCARS muestra obra relacionada con el <i>Guernica</i> .	M
2006	27 jun - 25 sept 2006, Nouvel0 Manolo Valdés (1981-2006) http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/manolo-valdes-1981-2006	MNCARS - María José Salazar	Manuel Valdés Miembro de Equipo Crónica + (Valencia 1942) ES	Retrospectiva de los 25 años de su carrera después de Equipo Crónica, en 8 grandes temas: bodegones, paisaje, retrato, desnudo, lo religioso, lo cotidiano, lo velazqueño y lo monumental. 86 pinturas y esculturas de diversidad técnica y temática, junto con bocetos y escayolas para ver proceso creativo. Inspirado por grandes obras maestras, Valdés usa textura, materia, color e imaginaria potentes para hacer una de las reflexiones plásticas más críticas y lúcidas de arte y sociedad en España.	C
2006	4 julio - 16 oct 2006, Sabatini1 Gordon Matta-Clark http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/gordon-matta-clark	MNCARS - Gloria Moure	Gordon Matta-Clark + (NY 1943-1978) US	Cuando en NY reinan el Minimal y el arte conceptual, Matta-Clark crea obras de complejidad formal y multidimensional expresión: arte de acción, fotografías, foto-collages, dibujos, 19 películas. Piensa la ciudad como lugar interactivo y social, espacio escultural-arquitectónico. En el paisaje urbano es posible el viejo ideal artístico de fusionar materia, forma, percepción e idea. Su obra es una evolución circular, que vuelve a conceptos. Usa la cámara de cine pq capta mejor el espacio. Ciudad y arquitectura como experiencias estéticas compartidas.	C
2006	10 oct - 4 dic 2006, SabatiniE1 Ixone Sádaba http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ixone-sadaba	MNCARS – Programa Producciones Se inaugura este proyecto específico producido por MNCARS realizado por artistas emergentes	IXONE SÁDABA - (Bilbao 1977) ES	FOTO Programa Producciones Inicio de nuevo programa expositivo del MNCARS "Producciones"; proyectos específicos de arte emergente, español o internacional. Sádaba crea un mundo escenificado, virtual, introspectivo, usando performance, fotografía e instalación. Para este proyecto, crea fotografías panorámicas de paisajes abandonados, en las afueras de NY, despojándose de la narración literaria —aunque no del todo de la narración simbólica.	C
2006	17 oct 2006 - 8 ene 2007, Nouvel1 Howard Hodgkin http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/howard-hodgkin	MNCARS, Irish Museum of Modern Art y Tate Britain - Nicholas Serota y Enrique Juncosa Itinerario: IMMA, Dublin (22 feb - 7 may 2006); Tate Gallery, Londres (14 jun - 10 sept 2006)	Howard Hodgkin + (Londres 1932) EU	Primera retrospectiva en España de los 60 años de producción de Hodgkin, representante británico de la Bienal de Venecia en 1984. Pinturas casi abstractas 'que representan situaciones emocionales.' Admira a Matisse, Vuillard, Corot, Degas y varios poetas.	M

2006	7 nov 2006 - 2 abr 2007, Sabatini3 Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986) http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/primera-generacion-arte-e-imagen-movimiento-1963-1986	MNCARS - Berta Sichel No PDF Primera generación de videoartistas. Vídeos pertenecientes a MNCARS y pequeño grupo de obras prestadas	INT Vito Acconci, Ant Farm, Joseph Beuys, Peter Campus, Jaime Davidovich, Douglas Davis, Dimitri Devoatkin, Juan Downey, Terry Fox, Rafael Franca, Shalom Gorewitz, Dan Graham, David Hall, Doug Hall, Gary Hill, Takahiko Imura, Allan Kaprow, Thierry Kuntzel, David Lamelas, Chip Lord, Larry Miller, Peter Moore, Lars Møvin, Antoni Muntadas, Bruce Nauman, Jacques-Louis Nyst, Marcel Odenbach, Nam June Paik, Otto Piene, Joan Rabascall, Benet Rossell, John Sanborn, James Seawright, Willoughby Sharp, Robert Smithson, Fred Stern, Thomas Tadlock, Aldo Tambellini, Woody Vasulka, Bill Viola, Wolf Vostell, William Wegman, Roger Welch, Robert Whitman, Jud Yalkut, Bruce Yonemoto, Norman Yonemoto, Ira Schneider, Dieter Froese. + Marina Abramovic, Eleanor Antin, Eugenia Balcells, Lynda Benglis, Dara Birnbaum, Anna Bella Geiger, Nancy Holt, Rebecca Horn, Suzanne Lacy, Mary Lucier, Ana Mendleita, Marta Minujín, Charlotte Moorman, Ewa Partum, Ulrike Rosenbach, Marida Rosler, Carolee Schneemann, VALIE EXPORT, Steina Vasulka, Hannah Wilke, Max Almy, Joan Logue, Joan Jonas, Shigeo Kubota, Kit Fitzgerald.	74 (49 H, 25 M) 66% / 34% Visión de conjunto de expresiones artísticas hechas con tecnologías de grabación diferentes al cine, que aparecieron desde los años 50. Influencia de cultura de masas en cambios sociales. 1968 fecha clave. Vídeos de la colección y algunos préstamos. Fluxus. Feminismo, crítica a la TV, Minimal, Arte Conceptual, performance. 'Un importante grupo de obras de mujeres artistas del ámbito internacional está presente en la muestra. En este período de investigación artística y explosión política, ellas contribuyeron significativamente al desarrollo del vídeo como lenguaje artístico y produjeron un gran número de obras llenas de coherencia. Es en este medio donde encontraron su propia voz frente a las políticas discriminatorias, dentro y fuera del mundo del arte.'	C
2006-2007	14 nov 2006 - 12 feb 2007, Sabatini, Planta 1 Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/anni-josef-albers-viajes-latinoamerica	MNCARS con la colaboración The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, US. - Brenda Danilowitz y Marta González Itinerario: Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop, Alemania (11 marzo - 3 jun 2007); Museo de Arte Moderno de Lima, Perú (28 jun - 23 sept 2007); Antiguo Colegio de San Ildefonso, D.F. MX. (6 nov 2007 - 27 abr 2008)	US (LAT?) Anni Albers + (Berlín, 1899 – Connecticut, 1994) & Josef Albers + (Bottrop, Alemania 1888 – New Haven, US 1976)	2 (1+1) 50% / 50% El matrimonio Albers había formado parte de la escuela de la Bauhaus. Esta exposición se adentra en un aspecto muy concreto de la producción de los Albers, con obras que narran su devoción por las culturas prehispánicas en Latinoamérica, así como la enorme influencia que los catorce viajes realizados a México, Cuba, Perú y Chile entre 1934 y 1967, ejercieron en la obra y la vida de la pareja.	M
2006-2007	21 nov 2006 - 19 feb 2007, Nouvel, Planta 0 Juan Soriano. Aves de paso http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/juan-soriano-aves-paso	MNCARS - José Miguel Ullán	Juan Soriano + (Guadalajara, México, 1920 - México D.F., 2006) LAT	Premio Velázquez 2005. MNCARS ya hizo retrospectiva de Soriano en 1997. 70 años de actividad creativa entre dibujos, pinturas, grabados, escenografías, tapices, cerámicas y esculturas, Soriano se convirtió en "leyenda viva" de México. Su obra es la afortunada fusión de tradición, fantasía poética e imaginación visual.	C
2006-2007	19 dic 2006 - 19 feb 2007, SabatiniE1 Kiwon Park. El peso de la ligereza http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/kiwon-park-peso-ligereza	MNCARS - Kiwon Park Programa Producciones Folleto Programa Producciones muy destacado.	Kiwon Park - (Cheong-Ju, Corea del Norte, 1964, según web) ASIA El folleto sólo dice Corea, no Corea del Norte.	Programa Producciones Primera muestra en España, concebida especialmente para el Espacio Uno. Concepto del espacio enraizado de manera natural en el pensamiento oriental. Kiwon Park comenzó a ser conocido en la escena internacional al ser seleccionado para participar en la Bienal de Venecia 51 (2005).	C
	2007 Total 16 expos (11 ind, 5 colectivas)		Total individuales+colectivas: 184 H / 28 M	2007 Hombres/Mujeres/Otros: 87% / 13%	
2007	6 feb - 7 mayo 2007, Nouvel1 Chuk Close. Pinturas: 1968-2006 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/chuk-close-pinturas-1968-2006	MNCARS - Klaus Kertess Itinerario: Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aquisgrán (26 mayo - 2 sept 2007)	Chuck Close + (Montroe, EEUU 1940) US	Grandes retratos de personas, basados en fotografías frontales hechas por el artista. Su técnica a base de cuadrícula aparenta poca expresión emocional, pero da lugar a sofisticada ilusión representacional. En los 80, volvió a los pinceles, adaptando su técnica a partir de 1988, para trabajar a pesar de su parálisis. Se inserta al artista en las tendencias de su tiempo y se referencia a otros artistas de la época, incluyendo a mujeres.	C

2007	8 feb - 7 mayo 2007 / Palacio de Cristal Espacios para habitar. Fondos de la colección permanente http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/espacios-habitar-fondos-coleccion-permanente	MNCARS - Javier de Blas	ES + EU Cristina Iglesias (San Sebastián, 1956), Mario Merz (Milán, Italia, 1925 – Turín, Italia, 2003) Susana Solano (Barcelona, 1946) y Per Barclay (Oslo, 1955)	Colección 4 (2+2) 50% / 50% Obras de los fondos de la Colección del Museo Conexiones e interacción entre las obras expuestas y el espacio expositivo.	C
2007	13 mar – 14 mayo 2007, Sabatini1 Dario Villalba. Una visión antológica 1957-2007 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/dario-villalba-vision-antologica-1957-2007	MNCARS - María Luisa Martín de Argila	Dario Villalba + (San Sebastián 1939) ES	Premio Nacional de Bellas Artes 1983 Referencia obligada en el desarrollo del arte posterior a la abstracción informalista en España. Original creador, pionero en el uso de la fotografía como soporte pictórico, explotando su frialdad para plasmar figuras solitarias, desvalidas, que aparecen manipuladas, repetidas. Expo muestra sus 40 años de evolución.	C
2007	27 mar - 20 ago 2007, Nouvel0 Lo[S] Cinético[s] http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cineticos	MNCARS - Osbel Suárez Itinerario: Instituto Tomie Ohtake, São Paulo (14 nov 2007 - 10 feb 2008)	INT + LAT Yaacov Agam, Getulio Alviani, Alexander Apósto, Antonio Asís, Giacomo Ballia, Henryk Berlewí, Pol Bury, Alexander Calder, Gianni Colombo, Toni Costa, Carlos Cruz- Diez, Salvador Dalí, Sandú Daré, Hugo Demarco, George Demeny, Marcel Duchamp, Naum Gabo (Naum Neemia Pevsner), Horacio García-Rossi, Keiji Kawashima, Gyula Kosice, František Kupka, Julio Le Parc, Antonio Maluf, Man Ray (Emmanuel Radnitzky), Étienne- Jules Marey, Manfredo Massironi, Laszlo Moholy-Nagy, François Morelet, Eadweard Muybridge, Alejandro Otero, Abraham Palamk, José Patricio, Enrique Pineda Barnet, Joan Puig Manera, Carmelo Arden Quin, Vjenceslav Richter, Aleksandr Ródchenko, Nicolás Schöffer, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino, Jesús Soto, Jean Tinguely, Luis Tomaseillo, Víctor Valera, Gregorio Vardánega, Víctor Vasarely, Tsai Wen-Ying, Yvaral (Jean-Pierre Vasarely). + Martha Boto, Lygia Clark, Rebecca Horn, Felicidad Moreno, Matilde Pérez, Bridget Riley.	53 (47 H, 6 M) 89% / 11% El movimiento, real o ilustrado por medio de efectos visuales, ha sido tema frecuente en las vanguardias del S. XX, cuya modernidad admiraba la velocidad y la máquina. 2 postulados expositivos: exploración histórica de arte cinético, y reinterpretación del alcance de este arte en América Latina, resquebrajando la visión eurocéntrica.	M
2007	17 abr - 16 jul 2007, Sabatini1 (antigua librería) Wolfgang Laib. Sin principio - Sin fin http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/wolfgang-laib-sin-principio-sin-fin	MNCARS	Wolfgang Laib + (Metzinger, Alemania, 1950) EU	De familia ascética y conocedor del misticismo oriental, Laib se inicia en el arte en los 70. Usa materiales naturales como símbolos regenerativos, y da carga ritualística a sus austeras esculturas e instalaciones. Se muestran sus 4 obras más representativas: <i>Milkstone</i> , <i>Rice Meals</i> , <i>There is no Beginning and no End</i> , <i>Pollen from Hazelnut</i> .	C
2007	24 abril - 24 jun 2007, SabatiniE1 Alberto Peral. Bailando http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/alberto-peral-bailando	MNCARS - Programa Producciones	Alberto Peral - (Santurce, 1966) ES	Programa Producciones Renovación plástica española inicios del siglo XXI. Gran coherencia conceptual y deseo de experimentación. Sensualidad formal y material, pero llena de vida. Filma en 16mm. danzas tradicionales del mundo desde perspectiva cenital, mostrando geometrías cósmicas. Referencia a mantras y ritualismo universal.	C
2007	30 mayo - 22 jul 2007, Sabatini2+4 Percepciones. Itinerario selectivo [de la colección permanente] http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/percepciones-itinerario-selectivo	MNCARS - Catherine Coleman No PDF PHotoEspaña 2007	INT Per Barclay, Brassai (Gyula Halász), Henri Cartier-Bresson, Jan Fabre, Alejandro Garmendia, Andreas Gursky, Bill Henson, André Kertész, Nicolás de Lekuona, Christopher Makos, Man Ray (Emmanuel Radnitzky), Robert Mapplethorpe, Jean Moral, Juan Miguel Pando Barrero. + Amparo Garrido, Loretta Lux, Dora Maar (Henriette Theodora Markovitch).	Colección FOTÓ PHotoEspaña 2007 17 (14 H, 3 M) 82% / 18% Fotografías de la colección que vinculan la percepción subjetiva del espectador y el retorno de la mirada en la imagen. 5 espacios: <i>Guerra Civil. Imágenes; Surrealismo. Luces y sombras; Re/tratos; Arquitecturas (reflejadas)</i> .	M
2007	5 jun - 3 sept 2007, Nouvel1 Le Corbusier. Museo y colección Heidi Weber http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/corbusier-museo-coleccion-heidi-weber	MNCARS - Juan Calatrava	Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret) Charles Édouard Jeanneret-Gris, conocido como Le Corbusier a partir de década 1920 + (La Chaux-de-Fonds, CH1887 – Provenza, FR 1965) EU	ARQUITECTURA Hacia el final de su vida, Le Corbusier colaboró con galerista Heidi Weber, quien dio visibilidad a los muebles y obra plástica del arquitecto. Aquí se muestran pinturas, esculturas, dibujos, tapices, litografías y muebles.	M

2007	19 junio - 15 oct 2007, Sabatini1 Luis Gordillo. Iceberg Tropical. Antológica 1959-2007 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/luis-gordillo-iceberg-tropical	MNCARS - Luis Gordillo Itinerario: Kunstmuseum, Bonn (Alemania) (13 marzo - 25 mayo 2008)	Luis Gordillo + (Sevilla 1934) ES	Premio Velázquez 2007 Después de estudiar derecho y música, se inicia en la pintura, estudiando en Sevilla y París. informalismo y arte geométrico casi monocromo. Tras crisis creativa, en 1963 retoma la pintura, pionero del arte pop en España. En 1970, tras otra crisis, introduce color e ironía en pinturas que se han relacionado con la joven generación de la Nueva Figuración Madrileña (Chema Cobo, Carlos Alcolea...). En los 80: menos color y más abstracción.	C
2007	21 jun - 8 oct 2007, Sabatini3 Carlos Pazos. No me digas nada http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/carlos-pazos-no-me-digas-nada	MNCARS coproducción con MACBA - Manuel Borja-Villeja Itinerario: MACBA Barma (9 mar - 6 may 2007)	Carlos Pazos + (Barcelona 1949) ES	Premio Nacional de Artes Plásticas 2004 Recorrido irónico, no lineal pero global, por 30 años de trayectoria de este artista, "estorbo" del arte contemporáneo español. Pop europeo con collages y ensamblajes que referencian con lo abyecto o iconográficamente las políticas de identidad que Pazos escondía bajo máscara narcisista.	C
2007	3 julio - 10 sept 2007, SabatiniE1 Amy Cutler. Alteraciones http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/amy-cutler-alteraciones	MNCARS	Amy Cutler - (NY 1974) US	Minuciosos dibujos y acuarelas pintados a mano, plasman un universo habitado por mujeres, en clave alegórica, surreal y feminista. Dimensión narrativa que emerge en panorama contemporáneo, caracterizado por subjetivismos, acercamiento al cómic, ilustración infantil o cultura audiovisual.	C
2007	25 sept - 30 dic 2007, Nouvel0 Paula Rego http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/paula-rego	MNCARS - Marco Livingstone Itinerario: National Museum of Women in the Arts, Washington (1 feb - 25 may 2008) No PDF	Paula Rego + (Lisboa 1935) EU	Retrospectiva más completa de Rego, con obras de todos lo periodos. Pintora figurativa lúcida y combativa, cuya obra revela lo mejor y lo peor de la condición humana y cuestiona los estereotipos impuestos socialmente.	C
2007	2 oct 2007 - 21 ene 2008 / Palacio de Cristal Andy Goldsworthy (En las entrañas del árbol) http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/andy-goldsworthy-entrañas-arbol	MNCARS – no info	Andy Goldsworthy + (Inglaterra, 1956) EU	El escultor construye con ramas una forma habitable dentro del Palacio de Cristal.	C
2007	9 oct - 30 dic 2007, Nouvel1 Jano. La doble cara de la fotografía. Fondos de la colección permanente http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jano-doble-cara-fotografia-fondos-coleccion-permanente	MNCARS - Catherine Coleman	INT José Manuel Ballester, Juan Pablo Ballester, Per Barclay, Sergio Belinchón Hueso, Edward Burtynsky, Jean Marc Bustamante, Gregory Cerdwson, Günther Förg, Hamish Fulton, Andy Goldsworthy, Pierre Gonord, Dionisio González, Andreas Gursky, Axel Hütte, Jean-Baptiste Huynh, Marcos López, Ángel Marcos, José María Meliádo, Altor Ortiz, Thomas Ruff, Allan Sekula, Frank Thiel, Javier Vallhonrat, Massimo Vitali. + Hannah Collins, Lynn Davis, Desiree Dolron, Nan Goldin, Candida Höfer, Rosemary Laing, Ann Lislegaard, Rosángela Rennó, Montserrat Soto Pérez.	Colección FOTO 33 (24 H, 9 M) 73% / 27% Fotografías de la colección, hechas desde 1990, revelan nuevo panorama creativo de este medio:analógico/digital, negativo/positivo, monocromo/color, documentación/ arte. 3 temas: arquitectura, naturaleza y personas.	C
2007-8	18 dic 2007 - 18 feb 2008, SabatiniE1 Ester Partegàs. Invasores http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ester-partegas-invasores	MNCARS - Programa Producciones	Ester Partegàs - (La Garriga 1972, estudió en Berlín, vive en NY) ES	Programa Producciones Artista multidisciplinar cuyo éxito fuera de España le abrió puertas aquí. Escultora que trabaja la instalación, dibujo o pintura para tratar el paisaje urbano y la sociedad de consumo.	C

2007-8	<p>20 dic 2007 - 24 mar 2008, Sabatini3</p> <p>La noche española.</p> <p>Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936</p> <p>http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/noche-espanola-flamenco-vanguardia-cultura-popular-1865-1936</p>	<p>MNCARS</p> <p>- Patricia Molins y Pedro G. Romero</p> <p>Itinerario: Petit Palais, París (05 julio - 31 ago 2008)</p>	<p>ES Rafael Alberti, Alberto (Alberto Sánchez Pérez), Manuel Ángeles Ortiz, Hernen Anglada Camarasa, Boris Anisfeldt, Alexander Archipenko, Gustavo Bacarías, Rafael Barradas (Rafael Pérez Giménez), Gustavo Adolfo Bécquer, Mariano Benlliure, Gonzalo Bilbao, Pierre Bonnard, Francisco Bores, José Caballero, Ricard Canals i Llambí, Ramón Casas i Carbó, Claudi Castelucho, José Clará, Jean Cocteau, Gustave Courbet, Salvador Dalí, Edgar Degas, Robert Delaunay, Manuel Delgado Brackembury, Isaias Díaz, Ferdinand Doler, Valeriano Domínguez Bécquer, Óscar Domínguez, Gustavo Doré, Thomas Alva Edison, Vicente Escudero, Ángel Ferrant, José Luis Flort, Eduardo García Benito, Federico García Lorca, Pablo Gargallo, Albert Gleizes, Helios Gómez, Carlos González Ragel, Juan Gris (José Victoriano González Pérez), Paul Haviland, Henri Hayden, Robert Henri, Francisco Iturrino González, Alexej von Jawlensky, Asger Jorn, Julio Antonio (Julio Antonio Rodríguez Hernández), Georges Kars, Henri Laurens, Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), André Lhote, Jacques Lipchitz, José María López Mezquita, Auguste Lumière, Louis Lumière, Édouard Manet, Man Ray (Emmanuel Radnitzky), Manuel G. L. Frères, Ramón Martín Durban, Andrés Martínez de León, André Masson, Herbert Matter, Constantin Meunier, Joan Miró, Amedeo Modigliani, Néstor (Néstor Martín Fernández de la Torre), Anselmo Miguel Nieto, Isidre Nonell, Benjamín Palencia, Rafael de Penagos, Francis Picabia, Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso), Gregorio Prieto, Dario de Regoyos, Josep Renau, Julio Romero de Torres, Santiago Rusiñol, Theo van Nyselberghe, Carlos Sáenz de Tejada, John Singer Sargent, Sem (Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer), Gino Severini, José Solana (José Gutiérrez Solana), Joaquín Sorolla, José Val del Omar, kees van Dongen, Carl van Vechten, José Villegas, Curt Völker, Edward Weston, Ignacio Zuloaga</p> <p>+ Carmen Amaya, Argentinita (Encarnación López Julvéz), María Blanchard (María Gutiérrez-Cueto Blanchard), Sonia Delaunay (Sarah Stern), Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Manuja Mallo (Ana María Gómez González).</p>	<p>98 (91 H, 7 M) 93% / 7%</p> <p>Flamenco y vanguardias artísticas surgen a finales del XIX.</p> <p>Secciones:</p> <p>1900: España Negra, libro pesimista de Verhaeren y Regoyos. Manet pinta temas españoles. Balaora Carmencita es primera mujer filmada por Alva Edison. Caricaturas.</p> <p>1910s: Cubismo y Ballets Rusos, el baile español es modelo de ritmo abstracto. F'La figura se descompone. Disfraz y travestismo.</p> <p>La República, España eterna y española. El radicalismo de Picabia, Miró y Man Ray coincide con el afianzamiento de estereotipos, flamenco desgarrador, mujer con mantilla, etc.</p>	
	2008 Total 17 expos (14 ind, 3 colectivas)			2008 Hombres/Mujeres/Otros: 93% / 6% / 1%	
2008	<p>5 feb - 30 abr 2008, Sabatini1+Nouvel1+2</p> <p>Colección del Museo Nacional Picasso de París</p> <p>http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/paris-coleccion-museo-nacional-picasso-paris</p>	<p>MNCARS y Musée National Picasso, París</p> <p>- Anne Baldassarri</p>	<p>Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso)</p> <p>+ (Málaga 1881 – Mougins, FR 1973) ES</p>	<p>La colección del Museo Picasso, procedente de dación de los herederos, es cronológicamente amplia y equilibra la extensa trayectoria del artista.</p>	M
2008	<p>8 feb - 16 may 2008, Nouvel+Sabatini</p> <p>José Damasceno. Coordinadas y apariciones</p> <p>http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jose-damasceno-coordenadas-apariciones</p>	<p>MNCARS</p> <p>- Rafael García y Soledad Llaño</p>	<p>José Damasceno</p> <p>- (Río de Janeiro, Brasil 1968) EU</p>	<p>Primera vez que MNCARS propone muestra a modo de diálogo directo con el visitante que transita fuera del marco expositivo. Intervenciones creadas para los espacios públicos del edificio (pasillos, escaleras, jardín, patio, fachada, tienda y biblioteca).</p>	C
2008	<p>4 mar - 9 may 2008, SabatiniE1</p> <p>Chen Chieh-Jen. Tribunal militar y prisión</p> <p>http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/chen-chieh-jen-tribunal-militar-prision</p>	<p>MNCARS - Programa Producciones</p>	<p>Chen Chieh-Jen</p> <p>- (Taoyuan, Taiwán, 1960) ASIA</p>	<p>Programa Producciones</p> <p>2 Vídeos de reflexión crítica sobre las estrategias del poder y abusos históricos del gobierno chino.</p>	C
2008	<p>13 marzo - 12 junio, 2008 / Palacio de Cristal</p> <p>Magdalena Abakanowicz</p> <p>La corte del Rey Arturo</p> <p>http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/magdalena-abakanowicz-corte-rey-arturo</p>	<p>MNCARS – no info</p> <p>Autores CAT: Mariusz Hermansdofer, Karoline Hubner y Mary Jane Jacob.</p>	<p>Magdalena Abakanowicz</p> <p>+ (Falenty, Polonia, 1930) EUEste</p>	<p>Folleto abundantemente ilustrado con fotografías de las esculturas de acero de los personajes entre reales y ficticios que Abakanowicz crea.</p>	C

2008	3 jun - 6 oct 2008, Sabatini4 Leonardo Cantero. La Dehesa de Hoyos http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/leonardo-cantero-dehesa-hoyo	MNCARS - Catherine Coleman No PDF Photospaña 2008	Leonardo Cantero + (Bilbao, 1907 – Madrid, 1995) ES	FOTO Photospaña 2008 Fotografías apacibles de la finca familiar reflejan la cotidianidad rural desde una óptica antropológica. Aparente lejanía de la penuria de la primera mitad de la dictadura de Franco, cuyo contexto político “impuso unas limitaciones a los fotógrafos [españoles] que no experimentaron sus colegas internacionales”. Miembro fundador el Grupo Palangana.	M
2008	3 jun - 27 jul 2008, Sabatini4 Robert Smithson. Hotel Palenque http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/robert-smithson-hotel-palenque	MNCARS - Sergio Mah (Mozambique, 1970) No PDF Photospaña 2008	Robert Smithson + (Nueva Jersey 1938 – Texas 1973) US	FOTO Photospaña 2008 Uno de los principales artistas del Land Art. Instalación con 31 diapositivas en color del hotel donde estuvo en Yucatán, MX, que evidencia un ciclo de decadencia y renovación, obra en construcción y ruina contemporánea.	M
2008	13 jun - 8 sept 2008, SabatiniE1 Javier Riera. Noche áurea http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/javier-riera-noche-aurea	MNCARS - Programa Producciones	Javier Riera + (Avilés 1964) ES	Programa Producciones Pinturas de paisaje, poéticas con raíces románticas y geométricas, de introspectivas a expresionistas. Aquí expande repertorio con fotografía análoga y cajas de luz.	C
2008	24 jun - 23 sept 2008, Nouvel0 Edward Steichen. Una epopeya fotográfica http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/edward-steichen-epopeya-fotografica	MNCARS. Producida por Musée de l'Elysée, Lausana, Foundation for the Exhibition of Photography, Minneapolis. - William Ewing y Todd Brandow Itinerario: Jeu de Paume, Paris (9 oct - 30 dic 2007); Musée de l'Elysée, CH (17 ene - 23 mar 2008); Palazzo Magnani, Reggio Emilia, Italia (12 abr - 8 jun 2008)	Edward Jean Steichen Edward Steichen + (Luxemburgo 1879 – Umpawa, EEUU 1973) US	FOTO Primera gran retrospectiva póstuma al ‘mejor fotógrafo de todos los tiempos’ muestra 70 años de trabajo. Casi 300 originales de los principales géneros fotográficos, en 3 etapas: WWI, entreguerras y WWII.	M
2008	26 jun - 13 oct 2008, Sabatini1+Nouvel0pl Máquinas y almas: arte digital y nuevos medios http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/maquinas-almas-arte-digital-nuevos-medios	MNCARS - Montxo Algorta y José Luis de Vicente	INT Antoni Abad, Amorphic Robot Works, Ángel Borrego, David Byrne, Daniel Canogar, Vuk Ćosić, Harun Farocki, Paul Friedlander, Mark Hansen, David Hason, Pierre Huyghe, Theo Jansen, Rafael Lozano-Hemmer, Chico MacMurtrie, John Maeda, Antoni Muntadas, Daniel Rozin, Ben Rubin, Zush (Alberto Porta Muñoz) . + Natalie Jeremijenko, Sachiko Kodama.	21 (19 H, 2 M) 90% / 10% Arte y ciencia siguen caminos paralelos a principios del S. XXI, con el trabajo de estos artistas que mantienen vivo el elemento de humanidad en obras de robótica, software art, redes sociales, infografías o biotecnología.	C
2008	19 sept - 8 dic 2008 / Palacio de Cristal Evaristo Bellotti. Escultura http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/evaristo-bellotti-escultura	MNCARS – no info	Evaristo Bellotti + (Algeciras, 1955) ES	Indagando en las renovaciones de la escultura vanguardista, Bellotti desarrolla un a-estilo y un lenguaje propios. Crea una obra de mármol blanco y agua.	C
2008-9	14 oct 2008 - 5 ene 2009, Sabatini1 Nancy Spero. Disidanzas http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nancy-spero-disidanzas	MNCARS y MACBA Barcelona - Manuel Borja-Villiel y Rosario Peiró Itinerario: MACBA (4 jul - 24 sept 2008) No PDF	Nancy Spero + (Ohio 1926) US	Artista radical vinculada al arte feminista que desafía las pautas estéticas e ideológicas dominantes. A menudo representa la violencia hacia las mujeres. Aquí usa el tema de la danza, central por su doble compromiso social y cultural. La apropiación de imágenes de fuentes heterogéneas ha generado comparaciones con apropiacionistas postmodernos; para otros, la apropiación subraya la originalidad de una iconografía transcultural y transhistórica, que sienta las bases de un nuevo vocabulario feminista.	C

2008-9	29 oct 2008 - 4 ene 2009, Nouvelo A.C. Actividad Contemporánea La revista del G.A.T.E.P.A.C. (1931-1937) http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ac-actividad-contemporanea-revista-gatepac-1931-1937	MNCARS - Josep María Rovira , Enrique Granell , José Ángel Sanz Esquide y Antonio Pízza	ES Alvar Aalto, Eugenio María Aguinaga, José Manuel Alupórua, Ramón Anibal Álvarez, Celso Enillano Amann, Pere Armengou, Jean Arp, Paul Atraria, Willi Baumeister, Marcel Breuer, Brinkman-Van der Vlugt, Erwin Broner, Bowman Brothers, Francis Bruguère, Juan Cibanas Frausquin, Alexander Calder, Ramón Casas i Carbó, Pere Català Pic, Jean-Daniël Chavon, Martín Chvite, Horacio Coppola, Raimon Duran Reynals, Pedro Pascual Escribano, Angel Ferrant, Luigi Figini, Fernando García Mercadal, Sigfried Giedion, Moisei Ginzburg, Julio González, Walter Gropius, Karel Hamauer, Raoul Hausmann, Jean Hélion, Raymond Hood, George Howe, Skate Illescas, Jan Kamman, Vasily Kandinsky, Edmund Kesting, Friedrich Kiesler, Joaquín Labayen, Le Corbusier, Charles-Edouard Jeanneret, Fernand Léger, William Edmond Leseaze, Pietro Unger, Josef Lorenz Artigas, Felipe López Delgado, Berthold Lubetkin, André Lurçat, Ramón Marínello, Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Joan Miró, Josep Maria Monràs, José Moreno Villa, Werner Moser, Karl Müller, Paul Nelson, Richard Neutra, Salvador Ortiga, Joseph Paxton, Francesc Peralles, Carlos Pérez de Rozas, Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso), Maurizio Pollini, Gerrit Rietveld, Ricard Rivas Seva, Germán Rodríguez Arias, Nicolau Maria Rubió i Tudurí, Josep Sala, Manuel Sánchez Arcas, Hans Schmidt, Eudald Serra, Joan Baptista Subirana i Subirana, Bruno Taut, Giuseppe Terragni, Josep Torres Clavé, Umbo (Otto Umbehr), Luis Valljo, Daniel Vázquez Díaz, Luigi Vietti, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Joaquín Zarranz, + Ilse (Ilse?) Bing, Margaret Michaels, Luda Moholy, Elfriede Stegemeyer.	87 (83 H, 4 M) 95% / 5% GATEPAC, el Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, se fundó en Zaragoza en 1930. Durante la Segunda República su revista A.C. (1931-37) impulsó la Vanguardia arquitectónica española y daba a conocer la modernidad europea más innovadora.	M
2008-9	4 nov 2008 - 23 feb 2009, Sabatini3 Alberto García-Alix . De donde no se vuelve http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/alberto-garcia-alix-donde-no-vuelve	MNCARS - Nicolás Combarro	Albeto García-Alix + (León 1956) ES	FOTO Folleto es un texto de García Alix, especie de manifiesto: 'La fotografía es un poderoso médium. Nos lleva al otro lado de la vida. Y allí, atrapados en su mundo de luces y sombras, siendo sólo presencia, también vivimos.'	C
2008-9	12 nov 2008 - 16 feb 2009, Nouvel1 La invención del siglo XX Carl Einstein y las vanguardias http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/invencion-siglo-xx-carl-einstein-vanguardias	MNCARS - Uwe Fleckner	EU (Anónimos), Max Beckmann, Georges Braque, Salvador Dalí, Otto Dix, Carl Einstein, Benno Elkan, Alberto Giacometti, Juan Gris (José Victoriano González Pérez), Paul Klee, Fernand Léger, Joan Miró, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso), Henri Rousseau, Gaston-Louis Roux, Rudolf Schlichter. [Además, en el catálogo pero no en web: 36 artistas anónimos, André Masson (4 obras), Hans Arp (3 obras), pero Modigliani NO ESTÁ].	WEB: 17 (16 H, 0 M + ? anónimo) 94% / 0% / 6% (usamos este dato) [CATÁLOGO: 51 (15 H, 0 M + 36 anónimos) 29% H / 0% M / 71% ¿? Carl Einstein es el historiador de arte 'menos clásico' del S. XX. Polifacético literato, intelectual de las vanguardias, comunista que luchó en la Guerra Civil española, cree en el poder transformador de la expresión visual. Retrospectiva de la historia del arte moderno a través de los ojos de esta figura central. Se propone una descripción visual convincente de su trabajo intelectual, reuniendo documentos y obras de importantes artistas con quienes Carl Einstein trabajó y/o sobre quienes escribió. Secciones de Arte africano, Dadá y Verismo, Cubismo, Surrealismo y sobre el papel de las artes en la Guerra Civil española. Por primera vez se muestran 40 obras africanas originales que se reprodujeron en su famoso <i>Negerplastik</i> de 1915.	M
2008-9	13 nov 2008 - 28 may 2009, Sabatini3 Deimantas Narkevičius. La vida unánime http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/deimantas-narkevicius-vida-unanime	MNCARS - Chus Martínez Itinerario: Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda (28 feb - 24 may 2009); Kunsthalle Bern, CH (23 oct - 6 dic 2009); kunsthalle Brandts, Odense, DK (4 mar - 30 may 2010)	Deimantas Narkevičius - (Utenu, Lituania, 1964) EUeste	Mayor retrospectiva hasta ahora de Narkevičius, artista enfocado en nuestra relación con la memoria y la temporalidad. Intersección realidad, ciencia ficción, utopías y testimonios históricos. Folleto describe cada uno de los vídeos expuestos.	C
2008-9	26 nov 2008 - 23 nov 2009, Plaza Nouvel Leandro Erlich. La Torre http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/leandro-erlich-torre	MNCARS	Leandro Erlich - (Buenos Aires 1973) LAT	Instalaciones escultóricas con efectos visuales desconcertantes. Ilusiones ópticas, simulación y efectos escenográficos alteran la percepción visual del espectador. El artista cuestiona la verdad de la realidad cotidiana con trucos simples. La Torre es un encargo específico del MNCARS, que funciona como periscopio, con juego de espejos, que desorienta.	C
foto2008-9	2 dic 2008 - 16 feb 2009, Sabatini3 Zoe Leonard. Fotografías http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/zoe-leonard-fotografias	MNCARS y Fotomuseum Winterthur - Urs Stahel Itinerario: Fotomuseum Winterthur, Zürich (1 dic 2007 - 17 feb 2008); Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena (4 dic 2009 - 7 mar 2010) Enlace roto a PDF	Zoe Leonard - (NY 1961) US	FOTO Fotografía conocida internacionalmente desde Documenta 9 de Kassel en 1992, ahora por primera vez en MNCARS. Leonard crea una "verdad subjetiva", alejada de las convenciones de la fotografía, usando procesos obsoletos. Elabora prolongadamente las imágenes, las copia en distintos tamaños y papeles, aceptando las imperfecciones del revelado, como polvo o arañazos.	C

	2009 Total 20 expos (16 ind, 4 colectivas)		2009 Total individuales+colectivas: 173 H / 14 M / 10 ?	2009 Hombres/Mujeres/Otros: 88% / 7% / 5%
2009	28 ene-29 mar 2009 / Palacio Cristal + Sabatini4 Josiah McElheny Espacio para un universo isla http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/josiah-mcelheny-espacio-universo-isla	MNCARS - Lynne Cooke	Josiah McElheny - (Boston 1966) US	Escultura de aluminio cromado y cristal soplado inspirada por el Big Bang. Artista ha colaborado con científicos.
2009	4 feb - 13 abr 2009, Nouvel0 Eulàlia Valldosera. Dependencias http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/eulalia-valldosera-dependencias	MNCARS - Nuria Enguita	Eulàlia Valldosera - (Vilafranca del Penedés 1963, ha vivido en Holanda) ES	Instalación y videoarte desde los años 90 hasta actualidad. Obras envolventes o que cuentan historias personales, universales en la semejanza con el otro, buscan la empatía, la abstracción. La obra reciente ha tomado un cariz participativo.
2009	6 feb - 16 abr 2009, Sabatini1 Paul Thek http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/paul-thek	MNCARS, ZKM Museum für Neue Kunst, Karlsruhe y Sammlung Falckenberg, Hamburg, DE. - Roland Groenenboom Itinerario: ZKM (15 dic 2007 - 30 mar 2008); Sammlung Falckenberg, Hamburgo (31 may - 14 sept 2008)	Paul Thek + (NY 1933-1988) US	Antológica desde 1962 a su temprana muerte. Pintura, fotografía, objetos. Artista (homosexual) itinerante en exilio voluntario, cosmopolita, referente de la revolución artística de los 60.
2009	11 feb - 11 abr 2009, SabatiniE1 Alia Syed. Imagina tu propia historia http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/alia-syed-imagina-tu-propia-historia	MNCARS - Berta Sichel	Alia Syed - (Swansea 1964 - ascendencia india, vive en Londres) EU (+ASIA)	Dos obras de cine experimental: Eating Grass. 2003, 16 mm, sonido, 22'52" Peculiar estilo narrativo y formal que se acerca y se aleja del foco de la acción. Historia real en colores sobresaturados con sonido compuesto por líneas en urdu e inglés. Swan. 1987, 16 mm, sin sonido, 4' Suntuosas imágenes de un cisne que bate las alas.
2009	10 marzo - 28 mayo 2009, Sabatini3 Julio González http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/julio-gonzalez	MNCARS y Museu Nacional d'Art de Catalunya - Mercè Doñate Itinerario: MNAC, Barna (28 oct 2008 - 25 ene 2009)	Julio González + (Barcelona 1876 – Arcueil, FR 1942) ES	Padre de la escultura en hierro, aprende soldadura autógena en Francia. Cumplidos los 50 años, encuentra su modo de expresión más auténtica: 'dibujar en el espacio' con tendencias abstractas pero que nunca renuncian a la figuración.
2009	21 abr - 31 ago 2009, Sabatini1+3+Jardín Juan Muñoz. Retrospectiva http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/juan-munoz-retrospectiva	MNCARS - Tate Modern y SEACEX Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior - Sireena Wagstaff y Lynne Cooke Itinerario: Tate Modern (24 ene - 27 abr 2008); Guggenheim Bilbao (27 may - 28 sept 2008); Fundação Serralves, Oporto (31 oct 2008 - 18 ene 2009) No PDF	Juan Muñoz + (Madrid 1953 – Ibiza 2001) ES	Premio Nacional de Artes Plásticas 2000 Retrospectiva más completa a Juan Muñoz, desde la anterior en mismo MNCARS en 1996. Esculturas, dibujos, escritos de este referente en la renovación de la escultura contemporánea. En 16 años de trabajo crea un corpus artístico de una excepcional narratividad, implicando al espectador en espacios psicológicos y atmósferas cargadas de teatralidad. Su concepción estética transforma contenidos radicales con formas tradicionales. Muñoz forma parte de la primera generación de artistas que reintroducen la figuración en la escena artística.
2009	30 abr - 31 ago 2009 / Sabatini4+PalCristal Fischli/Weiss ¿Son los animales personas? http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/peter-fischli-david-weiss-son-animales-personas	MNCARS	Peter Fischli, David Weiss + Fischli (Zurich 1952) y Weiss (Zurich 1946) EU trabajan juntos desde 1979	Esculturas, instalaciones, fotografías y películas, seleccionadas por los propios artistas, tienen por protagonistas a Oso y Rata, personajes de sus primeras obras y que vuelven a retomar. Desvelan con humor la trivialidad de asuntos sublimes, desjerarquizando, planteando nuevas clasificaciones para dar sentido a lo que nos rodea.

2009	20 may - 21 sept 2009, Sabatini4 Figure 3. Paul Sietsema http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/figure-3-paul-sietsema	MNCARS - Programa: Figuras No PDF	Paul Sietsema - (Los Ángeles 1968) US	Figuras Primera individual en España de Siestema. Dibujos de gran formato y la película en 16mm. <i>Figure 3</i> (2008), reflexionan sobre la expansión comercial y colonial de Occidente. Usa fotografías de libros antropológicos y etnográficos que colecciona. Las reproducciones de artefactos indígenas y de culturas perdidas, las colonizaciones, expediciones occidentales le sirven de model para reconstruir esos objetos y convertirlos en artefactos 3D.	C
2009	3 jun - 31 ago 2009, Sabatini4 The Atlas Group (1989-2004). Walid Raad http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/atlas-group-1989-2004-proyecto-walid-raad	MNCARS - colaboración con PhotoEspaña 2009 - Sergio Mah No PDF	Walid Raad (The Atlas Group) (un artista solo) - (Líbano, 1967) ASIA (ORIENTE MEDIO)	El archivo Atlas Group (sede en Beirut y NY) reúne documentos visuales, sonoros y textos sobre el Líbano. Encontrados, apropiados o creados por el artista, los documentos reflejan los traumas por la guerra en la vida cotidiana. Reflexionando sobre límites entre ficción e historia, se presentan en instalaciones, performances, fotografía, video o ensayo.	C
2009	3 jun - 14 sept 2009, Sabatini1 Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/esquizos-madrid	MNCARS - Juan Pablo Wert, María Escribano e Iván López Munuera Itinerario: Fundación Josep Suñol, Barma (16 oct - 06 ene 2009-10); CAAC, Sevilla (21 ene - 16 may 2010) No PDF	ES Juan Antonio Aguirre, Alfredo Alcaín, Carlos Alcolea, Jaime Alejo, Giorgio de Chirico, Chema Cobo (José Manuel Cobo), Salvador Dalí, Del Río, Marcel Duchamp, Carlos Forns, Carlos Franco Rubio, Miguel Gómez, Luis Gordillo, José Guerrero, Richard Hamilton, David Hockney, Alex Katz, R. B. Kitaj, Sigfrido Martín Begué, Herminio Molero, Luis Pérez Minguez, Rafael Pérez-Minguez, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido (Manuel Quejido), Javier Utray.	24 (24 H, 0 M) 100% H / 0% M Retrospectiva del grupo "Los Esquizos de Madrid" (1970 a 1985). En el complejo ambiente cultural de los últimos años del franquismo y el primer período de la democracia, crean pintura narrativa con color influenciado por el pop angloamericano, así como por David Bowie o John Cage. Javier Utray es el teórico y catalizador del grupo.	C
2009	24 jun-23 nov 2009 NouvelEntreplant1+SabatiniE1 Patricia Esquivias. Todo lo que no es ración, es agio http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/patricia-esquivias-todo-que-no-es-racion-es-agio	MNCARS - Programa: Figuras	Patricia Esquivias - (Caracas 1979) ES	Figuras Videos de la serie <i>Folklore</i> que oscilan entre el ensayo informal, los microrrelatos y las anotaciones. Se graban en una sola sesión, y en unos minutos sintetizan la larga investigación desarrollada previamente. Vincula historia e idiosincrasia españolas, microhistoria e historia personal.	C
2009	1 jul - 27 sept 2009, Sabatini4+Metro Ópera Matthew Buckingham. Representantes del tiempo http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/matthew-buckingham-representantes-tiempo	MNCARS - Lynne Cooke No PDF	Matthew Buckingham - (Nevada 1963) US	Primera exposición individual en España. Fotografía, vídeo, audio, dibujo y escultura en diferentes formatos de instalación señalan la imposibilidad de crear una única historia. Las ambigüedades del tiempo se plasman generando un tiempo psicológico o mediante narraciones que dan a entender el pasado a través de biografías.	C
2009	9 sept 2009 - 18 ene 2010, SabatiniE1 David Majkovic: Out of Projection http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/david-majkovic-out-projection	MNCARS - Programa: Figuras	David Majkovic - (Rijeka, Croacia 1973) EU	Figuras Vídeo a dos canales muestra espacios intervenidos por el artista para abrir diálogo entre el capitalismo postfordista actual, la memoria de las utopías del siglo XX y un imaginado futuro con alta tecnología.	C
2009	21 sept - 21 dic 2009, Sabatini+Nouvel+PalCristal+PalVelázquez+diversos espacios museo Valcárcel Medina. Otoño de 2009 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/valcarcel-medina-otono-2009	MNCARS - Programa: Figuras	Isidoro Valcárcel Medina + (Murcia 1937) ES	Figuras Serie de 'circunstancias', acciones de actitud crítica. El folleto tiene texto lúcido de IVM, que filosofa sobre el arte pero no dice qué arte ofrece.	C

2009-0	9 oct 2009 - 22 feb 2010 / Sabatini3+Cristal Joëlle Tuerlinckx. Crystal Times. Reflexión sin sol/Proyecciones sin objeto http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/joelle-tuerlinckx-crystal-times-reflexion-sin-solproyecciones-sin-objeto	MNCARS - Lynne Cooke	Joëlle Tuerlinckx + (Bruselas 1958) EU		Proyecto de brújula y rayos de luz para el Palacio de Cristal, y un escenario ficticio en tres salas del edificio Sabatini. El archive en el museo comprende obras antiguas y recientes (películas, libros, esculturas, dibujos, material de referencia y una maqueta). La literatura, el cine y la referencia a la historia de la modernidad modelan el imaginario de Tuerlinckx.	C
2009-0	14 oct 2009 - 22 feb 2010, Sabatini4 Francesco Lo Savio http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/francesco-savio	MNCARS - Daniel Soutif No PDF	Francesco Lo Savio + (Roma 1935 - Marsella, FR 1963) EU		Pintura, obra arquitectónica, esculturas. Preocupado por el espacio, materiales, formas, la luz y la instalación, inventa un nuevo lenguaje, monócrono y limpio. Lo Savio se adelanta al minimalismo americano y al arte conceptual en Europa.	M
2009-0	21 oct 2009 - 11 ene 2010, Sabatini1 Rodchenko y Popova. Definiendo el constructivismo http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/rodchenko-popova-definiendo-constructivismo	MNCARS y Tate Modern - Margarita Tupitsyn y Vicente Todolí Itinerario: Tate Modern (12 feb - 17 may 2009); Greek State Museum of Contemporary Art, Tesalónica (24 junio - 20 sept 2009) No PDF	RUSIA Aleksandr Ródchenko (San Petesburgo1891 - Moscú 1956), James Abbe, Boris Barnet, Aleksei Gan, Mikhail Kaufman, Lev Kuleshov, Henri Manuel, Vladimir Mayakovsky, Aleksei Temérin, Dziga Vertov, Aleksander Vesnin. + Liubov Popova (Ivanovskoie, RU 1889 - Moscú 1924), Alexandra Exter , Irina Presnetsova, Varvara Stepanova . Cálculo total expo: 15 (11 H, 4 W) 73% / 27% Hay 116 obras de Popova (+1 colaboración), 194 obras de Rodchenko (*1 colaboración, *1 atribuida).	M	Tras la expo de Popova en 1991 (MNCARS), ésta es la más completa expo conjunta en España de estas 2 figuras clave en el Constructivismo ruso. Popova y Rodchenko reniegan de la pintura y usan otros medios como el diseño para cine y teatro, pósters, libros, moda y muebles. Sus experimentos de Abstracción Geométrica llevan el potencial del lenguaje abstracto a la vida cotidiana. Influencia en la arquitectura constructivista para nuevas ciudades socialistas. Rompieron con el Suprematismo de Malevich, el constructivismo de Tatlin y el Expresionismo de Kandinsky.	M
2009-0	27 oct 2009 - 22 feb 2010, Sabatini3 Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/encuentros-pamplona-1972-fin-fiesta-arte-experimental	MNCARS - José Díaz Cuyás Carmen Pardo y Esteban Pujals Itinerario: Ciudadela y Museo de Navarra, Pamplona (25 mar-13 jun 2010) No PDF	ES Francesc Abad, Javier Aguirre, Juan Antonio Aguirre, Antonio Agúndez Leal, José Luis Alexanco, Marcel Alricco, Franck Ancei, Carl Andros, Shusaku Arakawa, Alain Arias-Mison, Hermanos Arzte, John Ashbery, Ronald Azevedo, Manuel Badajillo, Mario Barbé, Néstor Basterrechea, Jacques Bedel, Carlo Bellori, Luis Benedi, Jordi Benito, Juan Bercecho, Gianni Bertini, Santi Pau Bertini, Adolfo Bloy Claes, Julien Blaine, Juan Manuel Bonet, Eugeni Bonet, Jean-François Bory, Stefan Breich, Sylvano Bussotti, John Cage, Augusto de Campos, Carlos Camps i Mundo, Ivan Cardoso, José Luis Castillejo, Eduardo Chillida, Hans Clavin, Alberto Corazón, Nacho Criado, Guy Debord, Guillermo Desler, Harmen Denman, Diego El de Gasor, Reinhard Döhl, Peter Downsbrough, Ed Emschwiller, Equipo Crónica (Manuel Valdés Valencia, 1942), Rafael Solbes (Valencia, 1940-1983), Luc Ferrari, Ken Friedman, Juan Daniel Fullaondo, Heinz Gappmayr, Pierre Garnier, Jochen Gerz, Carlos Ginzburg, Jorge Gusberg, Gerardo Gombau, Ignacio Gómez de Llano, Eugen Gomringer, Jorge González Mir, Paco Grande, Victor Grippo, Pio Guerendain, Al Hansen, Juan Hidalgo, Dick Higgins, Lejaren Hiller, Joaquín Ibarz, José Luis Isasa, Mauricio Kagel, Leandro Katz, Jiri Kolář, Richard Kostelanetz, Uzi Kottler, Ferdinand Kriwet, Auro Lecci, Andrés Lewin-Richter, Robert Limós, LUGAN (Luis García Núñez), Gerard Malanga, Hossein Malek, Charles Manson, Walter Marchetti, Tomás Marco, Isidoro Valcárcel Medina, Josep Maria Mestres Quadreny, Manuel Millares, Herminio Molero, Eduardo Momtela, Franz Mon, César Moro, Antoni Muntadas, Luis Muro, Juan Navarro Baldeweg, Jesús Ocalia, Dennis Oppenheim, Luciano Ori, Jorge Oleiza, Jordi Pablo, Luis de Pablo, Antoni Padros, Pablo Palazuelo, Michele Perfetti, Joaquín Pasos, Luis Pazos, Alberto Pellegirino, Décio Pignatari, Julio Plaza, Eduardo Polonio, José Manuel Prada Poole, Manolo Quejido (Manuel Quejido), Horacio Quiroga, Marial Rayse, Steve Reich, Juan Carlos Romero, Rafael Ruiz Balardi, Francisco Javier Sáenz de Oiza, Guillermo Searle, Clorindo Testa, Francesc Torres, Enrique Torroja, Horst Tress, David Tudor, Horacio Vaggione, Jiri Valoch, Bernar Venet, Tomás Luis de Victoria, Paul de Vree, Emmet Williams, Horacio Zabala. + Elena Asins, Ilse Garnier, Madeline Gins, Lily Greenham, Paz Muro, Marie Orensanz, Jasja Reichardt. + Grupo Zaj (Ramón Barce [Madrid, 1928 - 2008]; Juan Hidalgo [Las Palmas de Gran Canaria, 1927]; Walter Marchetti [Canosa di Puglia, Italia, 1931 - Milán, Italia, 2015]; Esther Ferrer [San Sebastián, 1937]), Grupo Gran de Gracia, Guerrilla Art Action Group, PANDO, M.E. Solt, NUMAY, J.M. Ordás, Kindei, Hansjörg Mayer, Estudio fotográfico L. Jiménez	C	151 (134 H, 7 W + 10 grupos/desconocidxs) 89% / 5% / 7% En 1997 MNCARS ya dedicó expo a Encuentros de Pamplona. Actual expo aborda las contradicciones de lo ocurrido. Obras de más de 350 artistas españoles y extranjeros mostraron vanguardias internacionales y las tendencias más experimentales y minoritarias del arte español. Organizados por Grupo ALEA (Luis de Pablo y José Luis Alexanco: responsables intelectuales) y financiado de manera privada (Grupo Huarte), favorecieron decisiones de espaldas al mercado y a la institución del arte. Los 8 días de los Encuentros situaron a Pamplona en la ruta del Festival de Spoleto, la Documenta 5 de Kassel y la XXXVI Bienal de Venecia. Gran evento público que se adscribe de manera premeditada a las últimas poéticas de tipo procesual. La ciudad fue ocupada con la voluntad expresa de activar el espacio público haciendo éste el principal acontecimiento de arte público que ha tenido lugar en España.	M
2009-0	4 nov 2009 - 22 feb 2010, Sabatini3 Georges Vantongerloo. Un anhelo de infinito http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/georges-vantongerloo-anhelo-infinito	MNCARS - Guy Brett	Georges Vantongerloo + (Amberes, Bélgica 1886 – París 1965) EU		Retrospectiva no cronológica que recorre la evolución de Vantongerloo centrándose en los últimos años de su producción, con mayor profundidad que en cualquier otra exposición previa. (1917: Construcciones en la esfera; 1920s: miembro del grupo De Stijl; 1930 movimiento Abstraction-Creation. Neoplasticismo, 'De Stijl', objetos escultóricos, pinturas geométricas, esculturas, obras con alambre y plexiglas).	M

2009-0	24 nov 2009 - 1 mar 2010, Sabatini3 León Ferrari y Mira Schendel: El alfabeto enfurecido http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/leon-ferrari-mira-schendel-alfabeto-enfurecido	MNCARS, MoMA NY y Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil - Luis Pérez Oramas Itinerario: MoMA (5 abr - 15 jun 2009); Fundação Iberê Camargo (8 abr - 11 jul 2010)	León Ferrari + (Buenos Aires 1920) Mira Schendel + (Zürich 1919 – Sao Paulo 1988) LAT	2 (1 H + 1 M) 50% / 50% Dos artistas latinoamericanos significativos del S.XX. Sus dibujos abstractos y dibujos escritos se distinguen del arte conceptual dominante porque mientras éste es un arte centrado en el protagonismo ideal del lenguaje, aquellos son artistas interesados en el aspecto del lenguaje.	M
	2010 Total 18 expos (10 ind, 8 colectivas)	(1 Silos)	2010 Total individuales+colectivas: 291 H / 77 M / 12 ?	2010 Hombres/Mujeres/Otros: 77% / 20% / 3%	
2010	13 ene - 28 mar 2010, Nouvel4 Francisco López. Sin título #223 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/francisco-lopez-sin-titulo-223	MNCARS - Programa: Fisuras No PDF	Francisco López - (Madrid 1964) ES	Fisuras Instalación sonora de música experimental creada para el MNCARS con características sonoras específicas para un corredor metálico interior en el Edificio Nouvel, lugar seleccionado por el propio artista por sus condiciones acústicas. Ambiente sonoro de contrastes extremos, casi en total oscuridad.	C
2010	10 feb - 22 may 2010, Sabatini0, Sala de Bóvedas Mario García Torres ¿Alguna vez has visto la nieve caer? http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/mario-garcia-torres-alguna-vez-has-visto-nieve-caer	MNCARS - Programa: Fisuras No PDF	Mario García Torres - (Monclova, MX 1975) LAT	Fisuras Pieza audiovisual creada específicamente. Fotografías acompañadas de una “voz en off” masculina relatan acontecimientos sobre el mítico One Hotel en Kabul (Afganistán) que regentó Boetti durante los 70.	C
2010	17 feb - 12 mayo 2010, Sabatini1 Thomas Schütte. Retrospección http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/thomas-schutte-retrospeccion	MNCARS - Lynne Cooke	Thomas Schütte + (Oldenburg, DE 1954) EU	Retrospectiva con esculturas de madera y yeso, cerámica esmaltada, etc. Géneros tradicionales e influencias de la Historia del Arte inspiran un lenguaje visual cuasi expresionista y resultados nada convencionales.	C
2010	17 mar - 11 jun 2010 / Palacio Cristal+Sabatini3 Pierre Huyghe La estación de las fiestas/La saison des fêtes http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/pierre-huyghe-estacion-fiestas-saison-des-fetes	MNCARS e Institut Français de Madrid en colaboración con Culturesfrance y el Servicio Cultural de la Embajada de Francia en España - Lynne Cooke No PDF	Pierre Huyghe - (París, 1962) EU	Jardín idílico concebido especialmente para el espacio, con la idea de cuestionar el conformismo social.	C
2010	31 mar - 12 julio, 2010, Sabatini3 Martín Ramírez. Marcos de reclusión http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/martin-ramirez-marcos-reclusion	MNCARS - Brooke Davis Anderson	Martín Ramírez + (Tepatlán de Morelos, MX 1895 - Auburn, US 1963) LAT+US	Primera retrospectiva en Europa de dibujos de este artista outsider autodidacta. Uno de los 3 grandes maestros del art brut (con Darger y Wolfli).	M
2010	5 mayo - 23 ago 2010, Sabatini3 Desvíos de la deriva Experiencias, travesías y morfologías http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/desvios-deriv-experiencias-travesias-morfologias	MNCARS colaboración con PhotoEspaña 2010 - Lisette Lagnado y María Berrios No PDF Modelos arquitectónicos alternativos en la América Latina mediados S.XX. Frente a la línea oficial, eurocéntrica y neocolonial	LAT Arturo Baeza, Jesús Bermejo, Sergio Bernades, Juan Borchers, Flavio de Carvalho, Manuel Casanueva, Alberto Cruz, Fabio Cruz, Miguel Eyquem, Mario Ferrer, Francisco Jiménez, Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), Roberto Matta Echaurren, Francisco Méndez, Carlo Pagani, Isidro Suárez, Bruno Zevi. + Lina Bo Bardi. + desconocidos: Toenke Berkelbach, Escuela de Valparaíso	ARQUITECTURA 20 (17 m, 1 w + 2 unknown) 85% / 5% / 10% Proyectos arquitectónicos alternativos de Brasil y Chile de mediados del siglo XX que no emplean los discursos eurocéntricos y neocoloniales del llamado Primer Mundo. Esta arquitectura de vanguardia no deriva de la colonial, sino de aquella primitiva del ‘caipira’ (rural), abierta a la heterogeneidad y la otredad, lejana a las normas importadas e impuestas. Expo no cronológica, con dos recorridos: 1) la llegada de Le Corbusier al continente latinoamericano; 2) comienza con obra de Sergio Bernades, preocupado por la ecología.	M

2010	12 mayo - 6 sept 2010, Nouveau10 Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena? http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/principio-potosi-como-podemos-cantar-canto-senor-tierra-ajena	MNCARS - Silvia Rivera Cusicanqui , Max Hinderer , Alice Creischel y Andreas Siekmann Itinerario: Haus der Kulturen der Welt, Berlín (8 oct 2010 - 3 ene 2011); Museo Nacional de Arte y Museo de Etnografía y Folklore de La Paz, Bolivia (22 feb - 30 abr 2011)	LAT Quim Bäumer, Gaspar Miguel de Berrio, Matthijs de Buijine, Maestro de Calamarca, Maestro de Caquaviri, Stephan Dillenuth, Alejandro Durand, Marcelo Expósito, Harun Farocki, León Ferrari, Italo Grillo, Felipe Guamán, Juan Guarini, Dmitry Gutov, Hermanus Hugo, Max Jorge Hinderer, Zhao Liang, Rogelio López Cuencá, Matchor María Mercado, Eduardo Molinari, Francisco Moya, Juan Eusebio Nieremberg, Luis Niño, Mariano Florentino Olaveres, Melchor Pérez de Holo, Juan Ramos, David Rif, Andreas Sickmann, Lucas Valdés, Christian von Borries. + Sonia Abián, Anna Atraker, Monika Baer, Alice Creischer, Ines Doujak, Elvira Espelo, María Galindo, Sally Gutiérrez Dewar, Mujeres Creando, Konstanze Schmitt. + Unknown/Groups: Chto Delat?, CVA (María Luisa Fernández [Villarejo de Orbigo, León, 1953]; Juan Luis Moraza [Vitonia-Gasteiz, Alava, 1960]), Culture and Arts Museum of Migrant Workers, Ethnologisches Museum, Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales (PRPC), Territorio Doméstico, The Karl Marx School of English Language.	47 (30 m, 10 w +7 unknown/groups) 64% / 21% / 15% Folleto muy diferente a los habituales: cambia el formato y el texto (más lúdico e interactivo). Artistas, partiendo de su situación local en las actuales «ciudades del boom», como Dubai, responden a imágenes de Potosí, ciudad minera boliviana que en el siglo XVI era más grande que Londres y París, y según se dice, en los días de fiesta sus aceras se cubrían de plata. Repensar el origen y la expansión de la modernidad a partir de la pintura colonial barroca y de los procesos de colonización	C
2010	19 may - 30 sept 2010, Sabatini3 El retorno de lo imaginario. Realismos entre XIX y XXI (Tributo a Juan Antonio Ramírez) http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/retorno-imaginario-realismos-entre-xix-xxi	MNCARS - Juan Luis Moraza En tandem con exposición de Rosa Barba una <i>conferencia comisariada</i> . <i>Dos lecturas de la colección</i> : dos exposiciones simultáneas sobre coleccionar y relatar, con la Colección del Museo. Los artistas Rosa Barba y Juan Luis Moraza proponen visiones alternativas de la Colección.	INT Albino Moreira da Cunha, Robert Morris, Matt Mullican, Delmarcas Narkevicius, Ildire Nonelli, José Onelli, Antonio Ortiz Echagüe, Jorge Otazá, Pablo Palazuelo, Benjamin Palencia, Luis Palmero, Santiago Pellegrín Martínez, Juan Pérez Aguirregoliza, Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso), Agustín Querol, Luis Quintanilla, Darío de Regoyos, Miguel Río Branco, Pedro G. Romero, Santiago Rusiñol, Carlos Sáenz de Tejada, Lindsey Sanbourne, Francisco Sancho Lengua, Fernando Sánchez Castillo, Alfonso Sánchez García, Medardo Sanmartí y Aguiló, Antonio Saura, Sean Scully, Eusebio Sempere, Pablo Serrano, Joel Shapiro, José Solana [José Gutiérrez Solana], Xul Solar [Óscar Agustín Alejandro Schulz Solar], Alfred Stieglitz, Christer Strömholm, Tony Stubbington, Antoni Tàpies, Gustavo Tómer, Joaquín Torres García, Salvador Tuset y Tuset, Darío Urzay, Javier de Winthuyzen y Lozada, Joel Peter Witkin. + Ana Prada, Yvonne Rainer, Maruch Sántiz Gómez, Soledad Sevilla, Cindy Sherman, Laurie Simmons, Lorna Simpson, Sandy Skoglund, Susana Solano, Margarita Suárez, Josefina Toló, Milagros de la Torre.	55 (43 H, 12 W) 78% / 22% Exploración de los realismos desde el siglo XIX, categorizados en 3 tipos (icónico, simbólico e indicial). No hay imágenes de las obras en folleto.	M
2010	19 may - 30 sept 2010, Sabatini3 Una conferencia comisariada. Sobre el futuro de la fuerza colectiva dentro del archivo http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/conferencia-comisariada-sobre-futuro-fuerza-colectiva-dentro-archivo	MNCARS - Rosa Barba (Sicilia, 1972) No PDF En tandem con exposición de Moraza <i>el retorno de lo imaginario</i>	INT Francis Alÿs, Carl Andre, Jean Arp, George Brecht, Robert Breer, Matthew Buckingham, Pier Paolo Calzolari, Guy Debord, Marcel Duchamp, Öyvind Fahlström, David LaMella, George MacLunas, Gordon Matta-Clark, Peter Moore, Antoni Montadas, Nam June Paik, Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso), Paul Sharits, Paul Slansky, Robert Smithson, Wolf Vostell. + Dara Birnbaum, María Blanchard (María Gutiérrez-Cueto Blanchard), Louise Bourgeois, Tacita Dean, Lili Dujourie, Anna Bella Geiger, Nancy Holt, Rebecca Horn, Cristina Iglesias, Joan Jonas, Alison Knowles, Ewa Partum, Susan Philipsz, Yoko Ono, Liliana Porter, Wonne Rainer, Martha Rosler, Mira Schendel, Cindy Sherman, Joëlle Tuerlinckx, VALIE EXPORT.	43 (22 m, 21 W) 51% / 49% La artista italiana Rosa Barba reúne obras representativas de artistas de los siglos XX y XXI que interactúan y conversan entre sí sobre la conciencia colectiva en el contexto de un archivo. Discurso abierto a múltiples lecturas personales de la Colección, lejos de una interpretación de un discurso canónico institucional.	C
2010	10 junio - 27 sept 2010, Sabatini4 Manhattan, uso mixto. Fotografía y otras prácticas artísticas desde 1970 al presente http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/manhattan-uso-mixto-fotografia-otras-practicas-artisticas-desde-1970-al-presente	MNCARS colaboración con PhotoEspaña 2010 - Lynne Cooke y Douglas Crimp No PDF	US Alvin Baltrop, Bernd Becher, Stefan Brecht, Matthew Buckingham, Tom Burr, Roy Colmer, Terry Fox, William Gedney, Bernard Guillot, David Hammons, Peter Hujar, Janos Kender, Sol LeWitt, Glenn Ligon, Robert Longo, Danny Lyon, Gordon Matta-Clark, Steve McQueen, John Miller, Donald Woffelt, James Nares, Max Neuhaus, Gabriel Orozco, Charles Simonds, Thomas Struth, James Welling, David Wojnarowicz, Christopher Wool. + Hilla Becher, Dara Birnbaum, Jennifer Bolande, Moyra Davey, Sharon Hayes, Joan Jonas, Louise Lawler, Zoe Leonard, Vera Lutter, Babette Mangolte, Catherine Opie, Barbara Probst, Emily Roysdon, Cindy Sherman.	FOTO 42 (28 m, 14 W) 67% / 33% 400 fotografías de casi 40 artistas realizados a finales de los 1970s sobre la ciudad de Nueva York en su intenso periodo de desindustrialización, contrastadas con trabajos más recientes de artistas que siguen encontrando potencial estético en la ciudad de NY. Se inicia en un momento en que la ciudad funciona como taller de experimentación de innovaciones artísticas fundamentales (artes performativas, relación entre obra y espacio expositivo, temas como la identidad sexual, los modos de socialización y los usos del espacio público).	C
2010	16 junio - 4 oct 2010, Sabatini1 Nuevos Realismos: 1957-1962 Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nuevos-realismos-1957-1962-estrategias-objeto-entre-readymade-espectaculo	MNCARS - Julia Robinson No PDF	INT Arman (Armand Pierre Fernández), Ben (Benjamin Vautier), George Brecht, Robert Breer, César (César Baldaccini), Christo (Christo Javacheff), Gérard Deschamps, Jim Dine, Marcel Duchamp, François Dufréne, Öyvind Fahlström, Raymond Hains, Pontus Hultén, Allan Kaprow, Yves Klein, Billy Klaver, Roy Lichtenstein, Piero Manzoni, Jean-Pierre Mirouze, Claes Oldenburg, D.A. Pennebaker, Robert Rauschenberg, Martial Rayssse, Mimmo Rotella, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Ed van der Elksen, Stan VanDerbeek, Jacques Villeglé, Wolf Vostell, Andy Warhol, Robert Watts, Robert Whitman. + Jeanne-Claude (Jeanne-Claude Denat de Guillebon), Yayoi Kusama, Niki de Saint Phalle.	36 (33 H, 3 W) 92% / 8% Entre la culminación de la Modernidad y la cúspide de la Posmodernidad, hay un cambio en los paradigmas del arte. Se deja atrás la Abstracción y el dominio de la pintura de los 40 y 50. La década siguiente inicia una serie de prácticas artísticas experimentales de irrupción en "lo real", en el que el interés se desplaza del objeto artístico convencional a los procesos, y se cuestionan los sistemas de producción y de consumo del arte. Esta expo revaloriza esas nuevas estrategias expresivas: la acción y las performances. Se comienza en enero de 1957 con inauguración en Milán de la exposición sobre la Epoca Blu de Yves Klein y acaba con estallido internacioni de Fluxus en 1962.	M

2010	14 jul 2010 - 25 abr 2011 / Cristal+Sabatini3 Jessica Stockholder Peer Out to See (Atisbar para ver) http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jessica-stockholder-peer-out-see-atisbar-ver	MNCARS – no info	Jessica Stockholder + (Seattle 1959) US	Esta escultora que da mucha importancia al color usa materiales como la terracota, la madera, fragmentos de plástico y ventiladores para crear esta instalación.	C
2010	22 sept - 21 dic 2010, Sabatini1+Jardín+Nouvel0+Vestíbulo Otoño 2010 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/otono-2010	MNCARS - Programa: Fisuras No PDF	ES Pedro Bericat (Zaragoza 1955), Atelier Bonanova (José Luis Mata y Antonia Payero), Trinidad Irizarri (Madrid 1959), Domingo Mestre (Valencia 1960)	Fisuras 5 (3 m, 2 W) 60% / 40% Arte sonoro, proyecto comunitario e instalaciones. Proyectos de 4 artistas que intervienen en los modos de relación entre el Museo y el público. Las creaciones ocupan una serie de espacios que habitualmente no se destinan a albergar exposiciones.	C
2010	22 sept 2010 - 28 feb 2011, Sabatini3 Hans-Peter Feldmann “Una exposición de Arte” http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hans-peter-feldmann-exposicion-arte	MNCARS - Helena Tatay	Hans-Peter Feldmann + (Dusseldorf, DE 1941) EU	Desde los años 60, Feldmann usa imágenes cotidianas, de los medios de comunicación y objetos, en instalaciones que manifiestan su visión desjerarquizada del arte: todas las imágenes sirven de punto de reflexión. Enfoque moral que cuestiona la autoría.	C
2010-1	5 oct 2010 - 12 may 2011, Sabatini3 : desbordamiento de VAL DEL OMAR http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/desbordamiento-val-omar	MNCARS - Eugeni Bonet Itinerario: Centro José Guerrero, Cripta del Palacio de Carlos V, Granada (13 may - 4 jul 2010); Palau de la Virreina, Barna (6 jul - 1 oct 2011); CAAM, Las Palmas (21 oct - 30 dic 2011)	José Val del Omar + (Granada 1904 - Madrid 1982) ES	Inventor, poeta, grafista y artista de difícil clasificación, Val del Omar es principalmente un cineasta experimental. Creó documentales de las Misiones Pedagógicas y otros proyectos innovadores.	M
2010-1	19 nov 2010 - 4 abr 2011/ Velázquez+Sabatini3 Jean-Luc Mylaine Trazos del cielo en manos del tiempo http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jean-luc-mylaine-trazos-cielo-manos-tiempo	MNCARS - Lynne Cooke	Jean-Luc Mylaine + (Marquise, Francia, 1946) EU	FOTO 30 años dedicados con rigor tenaz a la fotografía de pájaros.	C
2010-1	26 nov 2010 - 27 mar 2011, Sabatini1 ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras? http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/atlas-como-llevar-mundo-cuestras	MNCARS - Georges Didi-Huberman Itinerario: ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (7 may - 28 ago 2010); Stiftung Falckenberg, Hamburgo (24 sept - 27 nov 2011) -- Sobre el pensamiento del historiador del arte alemán Aby Warburg (1866-1929)	INT Francesc Abad, Ignasi Aballí, James Agee, Vyacheslav Ahtunov, Josef Albers, Louis Aragon, Jean Arp, Georges Bataille, Bernd Becher, Samuel Beckett, Walter Benjamin, Ernst Benkart, Karl Blossfeldt, Erwin Blumenfeld, Alighiero Boetti, Christian Boltanski, Jorge Luis Borges, Brassai (Gyula Halász), Bertolt Brecht, George Brecht, André Breton, Marcel Broodthaers, Stanley Broun, Jacob Burckhardt, Victor Burgin, Lewis Carroll, James Coleman, Pascal Convert, Salvador Dalí, Hanne Darboven, Guy Debord, Fernand Deligny, Alberto Durero, Carl Eistein, El Lissitzky (Lazar Markovich Lissitzky), Max Ernst, Walker Evans, Øyvind Fahlström, Harun Farocki, Hans-Peter Feldmann, Robert Fillou, Peter Fischli, Alain Fleischer, Benjamin Fondane, Thomas Geve, Alberto Giacometti, Jean-Luc Godard, Francisco de Goya, George Grosz (Georg Ehrenfried), Hans Haacke, Ernst Haackel, Raymond Hains, John Heartfield, Douglas Huebler, Mike Kelley, Paul Klee, John Latham, Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), Michel Leiris, Sol LeWitt, El Lótar, Ghérasim Luca, Man Ray (Emmanuel Radnitzky), Henri Michaux, Laszlo Moholy-Nagy, Matt Mullican, Bruce Nauman, On Martin, Gordon Matta-Clark, Henri Michaux, Laszlo Moholy-Nagy, Matt Mullican, Bruce Nauman, On Kawara, Dennis Oppenheim, Amédée Ozenfant, Jean Panlevé, Giuseppe Penone, Sigmar Polke, Walid Raad (The Atlas Group), Robert Rauschenberg, Gerhard Richter, Arthur y Vitale Rimbaud, Pedro G. Romero, Charles Ross, Thomas Ruff, Agost Sander, Meyer Schapiro, Franz Schubert, Kurt Schwitters, Claude Simon, Robert Smithson, Alfred Stieglitz, Wladyslaw Strzeminski, Antoni Tàpies, Stefan Themerson, Kurt Tucholsky, Isidoro Valcárcel Medina, Karl Valentin, Marc Vaux, Jacques Villeglé, Lucien Vogel, Simon Wachsmuth, Franz Erhard Walther, Aby Warburg, David Weiss, Christopher Williams. + Hilla Becher, Barbara Bloom, Fanny Clar, Moyra Davey, Tacita Dean, Susan Hiller, Hannah Höch, Roni Horn, Germaine Krull, Zoé Leonard, Ulrike Ottinger, Rosemarie Trockel, Naomi Tereza Salmon. + 3 groups/anonymous: Codex Coburgensis, DADACO, Fotos Triplex	122 (106 H, 13 W + 3 grupos/desconocidos: Codex Coburgensis, DADACO, Fotos Triplex) 87% / 11% / 2% Expo interdisciplinar de arte de los siglos XX y XXI, basada en el montaje de imágenes heterogéneas, tomando como punto de partida el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, conjunto re-configurable de objetos y documentos de investigación que aportaron una nueva metodología para comprender el arte. El objetivo no es reunir bellas obras, sino comprender procesos artísticos y alejarse de esquemas históricos y estéticos de la crítica académica del arte. Se reflexiona sobre los modos diversos en los que los artistas han configurado sus cosmologías creativas y también sus responsabilidades públicas.	C

2010-11	26 nov 2010 - 21 abr 2011, Abadía de Silos (Burgos) y Sabatini, Sala de Bóvedas Miroslaw Balka. ctrl http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/miroslaw-balka-ctrl	MNCARS en colaboración con el Instituto Polaco de Cultura - Lynne Cooke	Miroslaw Balka + (Varsovia, 1958) EUeste	<p>Su obra temprana alude a turbulento contexto sociopolítico. Tras la caída del muro de Berlín, la obra de Balka se vuelve más abstracta relacionada con el cuerpo a través de medidas y proporciones. La instalación <i>ctrl</i> fue concebida después de conocer los espacios. La instalación en Sabatini es totalmente nueva, en la sala de bóvedas, espacios parecidos a mazmorras en los que antiguamente se reclusa a pacientes psíquicos, ya representados por Goya en unos estudios. La grafía "ctrl" viene de la tecla de los ordenadores, diseñada para uso en múltiples lenguajes como abreviatura semiótica de curso internacional. En la lucha por el control contra los espectros que amenazan nuestra razón, presionamos mentalmente RESET.</p>	C
	2011 Total 19 expos (17 ind, 2 colectivas)		2011 Total individuales+colectivas: 187 H / 28 M / 18 ?	2011 Hombres/Mujeres/Otros: 80% / 12% / 8%	
2011	11 ene - 21 abr 2011, Sabatini3 Dorit Margreiter. Descripción http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/dorit-margreiter-descripcion	MNCARS - Lynne Cooke	Dorit Margreiter - (Viena 1967) EU	La destrucción de arquitectura social de posguerra obliga a pensar en el derecho a y las políticas de herencia cultural y conservación patrimonial. Instalaciones cinematográficas, reflexiones sobre la arquitectura moderna.	C
2011	2 feb - 20 mayo 2011, NouvelEntreplanta 2 Efrén Álvarez. Económicos http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/efren-alvarez-economicos	MNCARS - Programa: Figuras No PDF	Efrén Álvarez - (Barcelona 1980) ES	Figuras Visión global de la economía. 40 dibujos y textos, híbridos entre la caricatura y el diagrama, de diversos autores, muestran sistemas de relaciones que ironizan sobre la intención pedagógica del proyecto. Visión de lo improductivo, la corrupción y la alienación por el trabajo y el consumo.	C
2011	9 febr - 28 abr 2011, Sabatini4 Asier Mendizabal http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/asier-mendizabal	MNCARS - Programa: Figuras	Asier Mendizabal - (Ordizia 1973) ES	Figuras Texto del folleto: aberrante en su incomprensibilidad. Obras recientes y dos obras producidas para esta exposición. Esculturas de hormigón y hierro, fotomontajes.	C
2011	25 feb - 25 mayo 2011, SabatiniE1, Sala Bóvedas y Sala de Protocolo Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/roberto-jacoby-deseo-nace-derrumbe	MNCARS - Programa: Figuras	Roberto Jacoby + (Buenos Aires 1944) LAT	Figuras Crítico teatral y periodista para prensa clandestina vinculado a la sociología y a la teoría política. Videos de performances, de experimentos sociales ficticios, proyectos de 'tecnologías de la amistad' y redes interpersonales de artistas, etc. Archivo de documentos accesible a través de ordenadores.	C
2011	6 abr - 22 ago 2011, Sabatini3 F Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/luz-dura-sin-compasion-movimiento-fotografia-obrera-1926-1939	MNCARS - Jorge Ribalta	INT Michel Adams (Joan Colom Agustí), Max Albert, J. (Jules) Andrieu, C. A. J. van Angelbeek, Ernest Eugène Appert, Louis Aragon, Eugène Atget, Karl Aulrich, Walter Baehause, Josef Bartuska, Bruno Braquehais, Brassai (Gyula Halász), Hans Bresler, László Bruck, Wim Brusse, Robert Capa (André Ernő Friedmann), Henri Cartier-Bresson, Gabriel Casas, Pere Català Pic, Hans Cechal, František Čermák, Harold Corsini, Eugène Disden, Ilya Ehrenburg, Morris Engel, John Fernhout, Ben Francis, Semion Fridland, Sándor Fröhof, Jaronir Flunke, Gustav Gatz, Ernst Glaaser, Sándor Glózi, Lajos Gró, Sidney Grossman, Ferenc Haár, Karl Hájek, John Heartfield, Eugen Heilig, Albert Heppig, Herbert Hencky, Bruno Hess, Vladimir Hluido, Edwin Hoernle, Franz Höllering, Thor Jonny, Jaroslav Hodek, Leo Jorwitz, József Jovics, Piel Jutz, Jan Kalasz, Käte Kälndin, Roman Karmen, Lajos Kassák, André Kertész, Willy Kessel, Gustav Gustavovitch Kucis, Thoor Bass, Pienysyl Koubic, Rudolf Kohn, Mikhail Koltsov, Jiri Lenovce, Alphonse Liébert, Lubomir Lihart, José Lino Vamonde, Eli Luder, T. J. Maloney, Mark Markov-Grimberg, Nicolás Müller, Willi Münzenberg, Hans Namuth, Cas Oorthuys, André Papillon, Alexander Paul, Georgi Georgievitch Perussov, Kurt Plamtschmidt, Marc Rétai, Josef Renau, Walter Reuter, Erich Rinka, Otto Rinz, Aleksandr Rodchenko, Hajo Rose, Lothar Ruebel, David Seymour (Chim), Roger Schall, Paul Schuttena, Anatoly Shalchiet, Upson Sinclair, Aaron Siskind, Rudolf Spiegel, Qübrich Staka, Paul Strand, José Suárez, Lajos Tadek, Anibal Tejeda, Ernst Thormann, Sergei Treitakov, Semion Tules, Luis Vidal, J. T. Walton Newbold, André Warnod, Richard Woike, Georgy Zelina, Wilhelm Zimmermann. + Eva Besnyó, Irena Blühová, Germaine Krull, Teréz Bergmann, Nora Dumas, Judit Károly, Klara Langer, Margaret Michaels, Tina Modotti, Grete Popper, Rose Smith, Gerda Taro, Edith Tudor-Hart. + Groups/unknown: AIZ, Der Arbeiter Fotograf, Albert Donbass, Mundo obrero, G. A. Kusmin, Munka, Nuestro Cinema (revista), Padai, Proletarskoe foto, revue Regards, Sovetskoe foto (revista), SSR na stroike (revista), Árpád Szépal, Kata Sugár, Union Foto	<p>FOTO 133 (105 H, 13 W + 15 grupos/desconocidos) 79% / 10% / 11%</p> <p>Historia del documental fotográfico proletario amateur, cuyo origen formal está en la revista comunista alemana AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung). Expo llega hasta la Guerra Civil Española.</p>	M

2011	5 mayo - 12 sept 2011 / Palacio Velázquez Leon Golub http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/leon-golub	MNCARS - Jon Bird	Leon Golub + (Chicago, 1922- Nueva York, 2004) US	Grandes pinturas críticas sobre el abuso de poder y la opresión política.	C
2011	11 mayo - 12 sept 2011, Sabatini1 Yayoi Kusama http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/yayoi-kusama	Tate Modern colaboración con MNCARS - Frances Morris Itinerario: Pompidou París (19 oct 2011 - 9 ene 2012); Tate Modern (9 feb - 5 jun 2012); Whitney NY (jun - sept 2012)	Yayoi Kusama + (Matsumoto 1929) ASIA	Folleto informativo resume la biografía profesional de Kusama, pero no explica qué tipo de obras se han seleccionado para esta exposición. Se intuye que se verán ejemplos de todas las fases de la artista, ya que se mencionan, cronológicamente, ejemplos de performances y sus <i>Accumulation sculptures</i> .	C
2011	18 mayo - 5 sept 2011, Sabatini3 James Castle. Mostrar y almacenar http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/james-castle-mostrar-almacenar	MNCARS - Lynne Cooke	James Castle + (Idaho 1899-1977) US	Vivió al margen del mundo del arte. Dibujos con saliva y hollín, construcciones de cartulinas adheridas con cuerdas y libros hechos a mano sin título. Nunca dió entrevistas ni explicó su obra.	M
2011	24 may - 3 oct 2011, Sabatini4 Lygia Pape. Espacio imantado http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/lygia-pape-espacio-imantado	MNCARS colaboración con Projeto Lygia Pape - Manuel J. Borja-Ville Y Teresa Velázquez Itinerario: Serpentine Gallery (7 dic - 19 feb 2012); Pinacoteca, São Paulo, BR (17 mar - 13 may 2012)	Lygia Pape + (Nova Friburgo, 1927 - Río de Janeiro, 2004) LAT Reynaldo Jardim y Gilberto Mota	Revisión de la posición destacada de Lygia Pape en la transformación clave del arte brasileño, donde la modernidad convive con su extremo opuesto: procesos dictatoriales, falsos milagros económicos o movimientos culturales locales o exiliados. Conjunto significativo de obras que transitan el arco completo de la vanguardia: pinturas, libros, acciones sensoriales y colectivas, producción cinematográfica (nunca antes mostrada en su conjunto).	C
2011	27 mayo - 3 oct 2011/ Palacio Cristal Maja Bajevic. Continuará http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/maja-bajevic-continuará	MNCARS - no info on web Manuel J. Borja-Ville (según Revista de Arte Logopress)	Maja Bajevic - (Sarajevo, 1967) De Bosnia/Ex-Yugoslavia, ciudadana francesa desde 2003. EUEste + EU	Performance en la que se proyectan eslóganes sobre cortinas de vapor generado con máquinas. Hay videos de apoyo para algunas piezas.	C
2011	10 jun - 5 sept 2011, Nouvel3 Leonor Antunes. Camina por ahí. mira por aquí http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/leonor-antunes-camina-ahi-mira-aqui	MNCARS - Programa: Fisuras	Leonor Antunes - (Lisboa 1972) EU	Fisuras Inspirada por Dédalo y Ariadna, se cuestiona el origen de la arquitectura, y la relación de nuestros cuerpos con los espacios. Intervenciones escultóricas y películas.	C
2011	15 jun - 31 oct 2011, Sabatini3 Elena Asins. Fragmentos de la memoria http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/elena-asins-fragmentos-memoria	MNCARS - Manuel J. Borja-Ville	Elena Asins + (Madrid 1940) ES	Pionera del arte asistido por ordenador y rara representante del arte conceptual en España. Expo más completa de Elena Asins hasta ahora, con énfasis en primeros 20 años de su trayectoria. Obras vitales y variadas, con una resolución formal depurada, en amplio abanico de formatos (poesía concreta, dibujo, libro, escultura, instalación o vídeo) e intereses (música, arquitectura, urbanismo).	C
2011-2	14 sept 2011 - 9 ene 2012, Sabatini1+4+ Nouvel+Terraza Andreas Fogarasi. La ciudad de color/Vasarely Go Home http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/andreas-fogarasi-ciudad-colorvasarely-go-home	MNCARS - Programa: Fisuras	Andreas Fogarasi - (Viena 1977) EU	Documental <i>Vasarely Go Home</i> Examina la mercantilización del espacio urbano. Arquitectura, arte y diseño como instrumentos de legitimación del poder. Vídeo, fotografía, instalación. http://vasarelygohome.museoreinasofia.es/	C

2011-2	5 oct 2011 - 5 febr 2012, Sabatini3 Alighiero Boetti. Estrategia de juego http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/alighiero-boetti-estrategia-juego	MNCARS colaboración con Tate Modern y MoMA NY - Lynne Cooke, Mark Goffrey y Christian Rattemeyer Itinerario: Tate Modern (28 feb - 27 may 2012); MoMA (1 jul - 1 oct 2012)	Alighiero Boetti + (Turín 1940 – Roma 1994) EU	Serie deuntuosos objetos formada cerca de 150 obras creadas durante más de dos décadas. Empieza con arte povera, se encamina hacia el arte relacional y la multiplicidad. Bordados de mapas y banderas relacionados con Kabul. Desde 1972 firma sus proyectos Alighiero e Boetti.	C
2011-2	10 nov 2011 - 24 abr 2012 / Palacio Cristal Soledad Sevilla. Escrito en los cuerpos celestes http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/soledad-sevilla-escrito-cuerpos-celestes	MNCARS – no info Con colaboración de: Festival Miradas de Mujeres (MAV)	Soledad Sevilla + (Valencia, 1944) ES	La mayor instalación de la artista hasta el momento es una estructura de aluminio a modo de maqueta del mismo Palacio de Cristal, que con paneles de policarbonato azul nocturno recrea una ficticia constelación de signos de puntuación.	C
2011-2	20 oct 2011 - 26 mar 2012 / Palacio Velázquez René Daniëls. Una exposición es siempre parte de un todo mayor http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/rene-daniels	MNCARS colaboración Van Abbemuseum, Eindhoven - Ronald Groenboom Itinerario: Van Abbemuseum, Eindhoven (12 may-2 sept 2012)	René Daniëls + (Eindhoven, Holanda, 1950) EU	Pinturas, dibujos y gouaches de este complejo artista interesado en la cultura underground de las décadas de 1970 y 1980, como el punk, la new wave y la no wave, en el marco del sítema neoliberal en el mundo del arte.	C
2011-2	25 oct 2011 - 27 feb 2012, Sabatini1 Locus Solus. Impresiones de Raymond Roussel http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/locus-solus-impresiones-raymond-roussel	MNCARS coproducción con Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto - Manuel J. Borja-Villel, João Fernandes y François Piron Itinerario: Museu Serralves (5 abr-1 sept 2012) Roussel es autor de una obra poética, novelística y teatral sin parangón en la historia de la literatura.	EU Raymond Roussel (París 1877 - Palermo 1933) Vito Accardi, John Ashbery, Jean-Christophe Averty, Léon Benett, Jean-Yves Bosseur, Olivier de Bouchony, George Brecht, André Breton, Marcel Broodthaers, Jacques B. Brunius, Michel Butor, Jacques Carelman, Lionel Charbonnier, Giorgio de Chirico, Guy de Cointet, Joseph Cornell, Julio Cortázar, Salvador Dalí, René Daniëls, Paul Delvaux, Robert Desnos, Marcel Duchamp, Jérôme Ducrot, Paul Eluard, Max Ernst, Oyvind Fahlström, Juan Esteban Fassio, Jean Ferry, Michel Foucault, Terry Fox, Alberto Giacometti, Rodney Graham, Raymond Hains, Charles Herbert, Victor Hugo, Pierre Janet, Edouard Jouve, Mike Kelley, Frederick Kiesler, Frères Lecreux, Michel Leiris, Eugène Ieterrier, Man Ray (Emmanuel Radnitzky), Paul Margueritte, Victor Margueritte, Henri Marriel, André Masson, Harry Mathews, Roberto Matta Echaurren, Georges Méliès, Arnold Mortier, Alfons Mucha, Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), Georges Perec, Francis Picabia, Marcel Proust, Markus Raetz, André Rogé, Jean Rouch, Henri Rousseau, Allen Ruppersberg, Raymond Russel, Néstor Sanmiguel Diest, Victorien Sardou, John Schiff, John Smith, Jean Tinguely, Francisco Tropa, Albert Vanloo, Julio Verne, Franz Erhard Wather. + Denise Bellon, Jacqueline Breton, Anne de Brunhoff, Camille Flammarion, Rebecca Horn, Cristina Iglesias, Ree Morton, Niki de Saint Phalle. + Unknown: Morgan Fischer, J. Lea, Régent Gil.	Raymond Roussel + 83 (72 m, 8 w + 3 unknown) 87% / 10% / 4%	M
2011-2	22 nov 2011 - 25 mar 2012, Sabatini4 Antoni Muntadas. Entre/Between http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/antoni-muntadas-entrebetween	MNCARS colaboración de Institut Ramón Llull - Daina Augaitis Itinerario: Fundação Gulbenkian, Lisboa (31 may - 2 sept 2012); Jeu de Paume (16 oct 2012 - 20 ene 2013); Vancouver Art Gallery (9 nov 2013 - 10 feb 2014)	Antoni Muntadas + (Barcelona 1942) ES	Decodificar mecanismos de control y los medios de comunicación de masas. No es retrospectiva ni cronológica, sino itinerario por trabajos de distintas etapas de las últimas 4 décadas. Hay 9 constelaciones: <i>Microespacios, Paisajes de los media, Esferas de poder, Construcción del miedo, Espacios de espectáculo, Territorios de lo público, Archivo</i> . Se crea un proyecto específico: <i>Situación 2011</i> .	C
2011-2	1 dic 2011 - 16 ene 2012, Sabatini3 Emilio Ambasz. Invencciones: arquitectura y diseño http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/emilio-ambasz-invencciones-arquitectura-diseno	MNCARS	Emilio Ambasz + (Argentina 1943) LAT	Arquitectura Arquitecto que "da forma poética a lo práctico". Precursor de la "arquitectura verde".	C
	2012 Total 13 expos (10 ind, 3 colectivas)		2012 Total individuales+colectivas: 361 H / 54 M / 40 ?	2012 Hombres/Mujeres/Otros: 79% / 12% / 9%	

2012	26 ene - 23 abr 2012, SabatiniE1 Paloma Polo. Posición aparente http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/paloma-polo-posicion-aparente	MNCARS - Programa: Figuras - MAV según Memoria Actividades + colaboración de MAV, Festival Miradas de Mujeres	Paloma Polo - (Madrid 1983) ES	Figuras Investigación sobre expediciones científicas (colonialistas) del siglo XIX para avistar fenómenos astronómicos. El proyecto de Paloma Polo se presenta en un triple formato: una película cinematográfica de 16 mm transferida a vídeo digital, fotografías sobre vidrio y un libro impreso, tres formatos tradicionalmente asociados al impulso documentalista.	C
2012	15 feb - 23 jul 2012, Sabatini3 Hans Haacke. Castillos en el aire http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hans-haacke-castillos-aire	MNCARS Manuel Borja-Villel (info de catálogo)	Hans Haacke + (Colonia 1936) US	Uno de los pioneros de la crítica institucional (giro del arte conceptual que busca el análisis de la producción artística como contenedor de los intereses ocultos tras las instituciones culturales). Haacke articula nuevas relaciones arte-vida y arte-sociedad, modelo que coincide con la desaparición de la visión romántica del autor como un ser aislado. Usa disciplinas antes externas al arte, como la sociología o la economía, y sus herramientas y documentos, coo denuncia. Obras realizadas entre 1959 y 2009 y proyecto específico: <i>Castillos en el aire</i> (2012).	C
2012	25 abr - 27 ago 2012, Sabatini1 + Sala de Protocolo 1+Sala de Bóvedas James Coleman http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/james-coleman	MNCARS - colaboración de: Culture Ireland - Manuel Borja-Villel	James Coleman + (Irlanda 1941) EU	Reflexión sobre la construcción y experiencia de la realidad mediante interpretaciones que conforman nuestra comprensión de lo que vemos. Con diferentes ritmos y tiempos narrativos, alternando pasado y presente, monta proyecciones sincronizadas de diapositivas, películas y audio, con referencias tomadas de la vida cotidiana, la literatura, la pintura, el teatro o el cine. Lo "fotográfico" (la imagen fija y en movimiento) desempeña un papel esencial.	C
2012	5 mayo - 1 oct 2012 / Velázquez + Cristal, Nacho Criado. Agentes colaboradores http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nacho-criado-agentes-colaboradores	MNCARS - Remo Guidieri Itinerario: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (4 dic 2012 - 21 abr 2013)	Nacho Criado + (Mengíbar, Jaén, 1943 - Madrid, 2010) ES	Retrospectiva de las diversas prácticas independientes empleadas durante cuatro décadas por este artista experimental.	C
2012	EU 23 may - 24 sept 2012, Sabatini3 Rosemarie Trockel: un cosmos http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/rosemarie-trockel-cosmos	MNCARS colaboración de Goethe Institut - Rosemarie Trockel y Lynne Cooke Itinerario: New Museum, NY (24 oct 2012 - 20 ene 2013); Serpentine Gallery (13 feb 2012 - 7 abr 2013)	John James Audubon, Morton Barlett, Leopold Blaschka, Rudolf Blaschka, James Castle, Salvador Dalí, Pablo Antonio García del Campo, Robert Havell, Manuel Montalvo, José Celestino Mullis, Wladyslaw Starewicz, Günter Wexler. + Rosemarie Trockel + (Schwerte, DE 1952) y Mary Delany, Ruth Francken, Maria Sibylla Merian, Judith Scott. TROCKEL + 18 (13 H, 5 W) 72% / 28%	Reconocida por su exploración sumamente independiente, intrépida, sitúa su obra junto a la de otros autores que considera espíritus afines. Obra heterogénea: películas y vídeos, instalaciones, proyectos para niños, pinturas tejidas, cerámicas, dibujos, collages y numerosas esculturas de materiales diversos. Además expone objetos inicialmente no-artísticos como ilustraciones botánicas o de artistas autodidactas. Explora las interrelaciones entre humanos y animales y el impacto de nuestra especie en el mundo natural; concepciones opuestas del feminismo y supuestos antagonismos (aficionado/profesional, fama/anonimato, bellas artes/artes aplicadas).	C
2012	US 30 mayo - 24 sept 2012, Sabatini3 Sharon Hayes. Habla http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/sharon-hayes-habla	MNCARS - Lynne Cooke	Sharon Hayes - (Baltimore 1970)	Performances, vídeos e instalaciones con temas de relevancia social, basados en acontecimientos históricos recientes. Investiga la interrelación entre discurso, política e historia.	C

2012	<p>19 sept – 17 dic 2012, Sabatini3</p> <p>Espectros de Artaud</p> <p>Lenguaje y arte en los años cincuenta</p> <p>http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/espectros-artaud</p>	<p>MNCARS - Kaira Cabañas y Frédéric Acquaviva</p> <p>Influencia de Antonin Artaud en el movimiento letrista fundado por Isidore Isou y Gabriel Pomerand en 1946</p>	<p>EU INT Antonin Artaud, Ronaldo Azeredo, Emygdio de Barros, Pierre Boulez, Stan Brakhage, Jean-Louis Brau, John Cage, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Mário Camêlo, Amílcar de Castro, Henri Chopin, Willy Corrêa de Oliveira, Jean-Pierre Daniel, Guy Debord, Fernand Deligny, Raphael Domingues, François Dufrêne, Öyvind Fahlström, Herminelindo Fiaminghi, Ferreira Gullar, Pierre Henry, Leon Hirszman, Reynaldo Jardim, Yves Klein, Maurice Lemaître, Joséé Manenti, Almir Maingnier, Gilberto Mendes, Hélio Oiticica, Claude Palmer, Carlos Pertuis, Décio Pigliattari, Gabriel Pomerand, Robert Rauschenberg, Pierre Schaeffer, David Tudor, Serge de Turville, Edgar Varèse, Marc Vaux, Franz Joseph Weissmann.</p> <p>+ Lygia Clark, Hazel Larsen Archer, Carmen de P. Arruda Campos, Lygia Pape, Mary Caroline Richards.</p>	<p>TEATRO</p> <p>46 (41 H, 5 W) 89% / 11%</p> <p>Se sitúa la producción (teatro, cine, dibujo y radio) del surrealista disidente Antonin Artaud como legado crucial para la comprensión de las prácticas artísticas de mediados de siglo. Interés de Artaud de trascender los límites del lenguaje es compartido por otros artistas.</p> <p>3 contextos: Francia, Estados Unidos y Brasil.</p>	M
2012-3	<p>3 oct 2012 - 7 ene 2013</p> <p>Sabatini1+2+Sala 206</p> <p>Encuentros con los años 30</p> <p>http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/encuentros-anos-30</p>	<p>MNCARS + colaboración AC/E</p> <p>Acción Cultural Española</p> <p>Exposición temporal: Jordana Mendelson (comisaria general) con Karen Fiss, Romy Golan, Javier Pérez Segura y Rocio Robles Tardío (éstos no mencionados en Memoria Actividades).</p> <p>Romy Golan es propietaria de unas obras prestadas (EncuentrosAños30-LISTADO+CONCURSO.pdf)</p> <p>Obras colección: Jordana Mendelson, Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró</p>	<p>INT Antonio Berni, Cecil Balston, Max Beckmann, Hans Bellmer, Herbert Bayer, José Luís Bordaano, Ansel Adams, Alberto Sánchez Pérez), David Alfaro Siqueiros, Manuel Álvarez Bravo, Manuel Ángeles Ortiz, Jean Aup, Aurelio Arreola, Felix Boutevin, Maurice Bouterlin, Bill Brandt, Brassai (Gyula Halász), Josef Breitenbach, André Breton, Luc Bunuel, Alexander Calder, Ernesto Canto da Moya, Josep Canals, Henri Cartier-Bresson, Horacio Coppola, Alfred Courmes, Leandre Cristófol, Salvador Dalí, Robert Delaunay, Paul Delvaux, André Desbrières, Victor-Jean Desneures, Nikolai Dolgoukov, Cesar Domela , Óscar Dominguez, Léon-Ernest Drivier, Marcello Dudovich, Paul Eluard, Walker Evans, Roger-Henri Expert, Andreas Feininger, Ángel Ferrant, Esteban Francés, Achille Funi, Naum Gabo, David Gascoyne, Julio González, Arthur Grimin, George Grosz (George Ehrenfried), Gustav Gustavovich Klucis, Philip Guston, Alfred Hamilton Barr, John Heartfield, George Hoyningen-Huene, Robert Humbolt, Alfred Auguste Janniot, Agustín Jiménez Espinosa, Vassily Kandinsky, György Kepes, André Kertész, Paul Klee, Antoni García Lamolla, Fernand Léger, Natham Lerner, Henry M. Lester, George McLaughlin, René Magritte, Man Ray (Emmanuel Radnitzky), Ramón Marínello, Reginald Marsh, André Masson, Roberto Matta Echaurren, Joan Miró, Laszlo Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Émile Mornier, Georges L.K. Morris, Beaumont Newhall, José Ortiz Echagüe Puertas, Wolfgang Paalen, Benjamin Palencia, Roger Parry, Josef Pécsi, Roland Penrose, Carl Petersen, Georgi Petrusov, Antoine Pesner, Francis Picabia, Pablo Picasso (pablo Ruiz Picasso), Ramón Pujol, Herbert Read, Ad Reinhardt, Joseph Sala, August Sander, Jaime Sans, Pierre Sardou, Eric Schaal, Georg Schrimpf , Kurt Schwitters, Ramón J. Sender, Michel Seuphor, Gino Severini), Ben Shahn, Charles Shaw, Glenn C. Sheffer, Louis Siegrest, Jacques-Roger Sironi, Mario Sironi, Augustin Sarda, David Smith, Emmanuel Sougez, Stanley Spencer, Albert Staehle, Paul Strand, Wladyslaw Strzeminski, Jindrich Štyrský, Soichi Sunami, Ladislav Sunar, Maurice Tabard, Yves Tanguy, Joseph de Togores, Joaquín Torres García, Raoul Ubac, Pierre Unik, José Viola Gamón, Eduardo Westerdahl, Edward Weston, Tíroux Yamanaka (pseudonym of Yamanaka Chinyu 1905-1977), Heimer Backström, Willi Baumeister, Lester Beall, Francis Bernard (1928), George Besson, Achille Bologna, Ilya Bolobowsky, Erskine Caldwell, Jean Carlu, Mag /A. Casanyses, Pere Català Pic, Jean Charbonneaux, Clemente Mirra, Émile Compard, Zdenek Rossmann, Jaroslav Rössler, Burgoyne Diller, Germain Debré, Len Lye, Seymour Lipton, Julien Levy, Heimar Lerski, Joan Junyer, Évariste Jonchère, Jean Hélon, Emeric Fieber, Heinz Hajek-Halke, Jean Hanau, Jacques Gréber, Wilhelm Freddie, André Granet, Werner Graft + Bernice Abbott, Margaret Bourke-White, Imogen Cunningham, Louise Dahl-Wolfe, Barbara Hepworth, Kati Horna, Lucia Moholy, Ring-Pitt Grete Stern y Ellen Auerbach), Ángeles Santos, Sophie Taeuber-Arp, Toyen (Marie Cerninová), Remedios Varo, Constanza de la Mora, Charlotte Perriand, Alice Lee-Neelinger, Elizabetha Ignatovich, Florence Henri, Giklé Freund. + Unknown: Jean David, A. Demasolin, Paris, J. Saponnetto, Shigemaru Shinoyama</p>	<p>189 (166 m, 18 w, 5?) 88% / 10% / 3%</p> <p>Expo rompe visión de los años 30 centrada en grandes conflictos políticos y pocos avances estéticos. Periodo turbulento (arte y poder se aliaron y confrontaron) clave para entender nuestro propio presente. Ante una cultura secuestrada por el discurso oficial, los artistas inventaron nuevas estrategias artísticas y crearon espacios de resistencia con carácter relacional, capacidad de interpelación, un antidealismo radical o una dimensión lingüística. Época ecléctica que permitía combinar el realismo con la abstracción o el surrealismo.</p> <p>Nota: Varias de estas personas son críticos de arte.</p>	M
2012-3	<p>9 nov 2012 - 15 abril, 2013 / Palacio Velázquez</p> <p>Heimo Zobernig</p> <p>http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/heimo-zobernig</p>	<p>MNCARS y Kunsthaus Graz - Jürgen Bock</p>	<p>Heimo Zobernig</p> <p>+ (Mauthen, Austria, 1958) EU</p>	<p>Los mecanismos expositivos cobran protagonismo por medio de la puesta en valor de los muros temporales propios de las exposiciones y restando importancia al objeto artístico.</p>	C
2012-3	<p>10 oct 2012 - 25 feb 2013</p> <p>Sabatini1 + E1 + Sala de Protocolo</p> <p>Juan Pérez Agirregoikoa ¿Queréis un amo? ¡lo tendréis!</p> <p>http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/juan-perez-agirregoikoa</p>	<p>MNCARS - Programa: Figuras</p> <p>- Juan Pérez Agirregoikoa</p>	<p>Juan Pérez Agirregoikoa</p> <p>- (San Sebastián 1963) ES</p>	<p>Figuras</p> <p>Pinturas representacionales de lo que no se expresa verbalmente: violencia, degradación, obscenidad, terror; lo que Lacan englobaba bajo el concepto de 'lo real', por la potencia con la que emerge de la psique humana.</p>	C

2012-3	17 oct 2012 - 25 feb 2013, Sabatiní3 María Blanchard http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/maria-blanchard	MNCARS y Fundación Marcelino Botín - María José Salazar Itinerario: Fundación Marcelino Botín, Santander (23 junio - 16 sept 2012)	María Blanchard (María Gutiérrez-Cueto Blanchard) + (1881-1932) ES	Artista pionera de una generación de mujeres ligadas a la vanguardia, en un contexto dominado por hombres. Trayectoria expo: su periodo de formación (1903-1913), su activo periodo cubista (1913-1920), y su última etapa figurativa (1919-1932) de la Nueva Objetividad y el realismo mágico.	M
2012-3	26 oct 2012 - 11 mar 2013, Sabatiní3 Perder la forma humana. Una imagen símica de los años ochenta en América Latina http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/perder-forma-humana	MNCARS y Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID) - Red Conceptualismos del Sur Itinerario: MALI Museo de Arte de Lima (23 nov 2013 - 23 feb 2014), MUNTREF Museo de la Uni Nacional de Tres de Feb, Buenos Aires (20 may- 17 ago 2014)	LAT 3N63, [Red?] Abderhalden, Elias Adame, Alfredo Alonso, Alejandro Amán, Roberto Amigo, Anuro Gauna (Guillermo Giampietro), Andrés Arizmerdy, Arte al Paso [Francisco Mariotti y Lorenzo Blandá], Aspi (Carlos Gustin), Fernando "Coco" Bedoya, Luit Fernando Borges da Fonseca, Paulo Bruscky, Rafael Bueno, Antonio Carlos Caballero, Becquer Caballero, Francisco Casas, João Chagas, Mario Sergio Conti, Pedro Cornelio, Gregorio Cramer, Armando Cristeto, Cucarín [Pepito Equizol], Juan Davila, Guillermo Desier, Gerardo Dell'Oro, Horacio Devitt, Wladimir Díaz-Pino, Gonzalo Donoso, Leonhardt Frank Duch, El Marinero Turco, Ricardo Elind, Equipe Paolo Bruscky & Daniel Santiago, Ticio Esobar, León Ferrari, Diego Fontanet, Daniel García, Carlos Gatica, Eduardo Gil, Antonio Gonçalves Filho, Gordolou (Luis Alfonso), Eduardo Grossman, Alberto Harrigan, Walter Heynowski, Roberto Jazoy, Eduardo Kac, Guillermo Kexel, Pablo Lassansky, Pedro Lenebel, Carlos Leppé, Alejandro Leroux, Guillermo Loikono, Eduardo Longoni, Marcos López, Emmanuel Lubezki, Oscar Malca, Luis Manetti, Mario Manusia, Carlos Troncoso, Marco Ugarte Atala, Héctor "Puchi" Vázquez, Luis Navarro Vega, Wagner Dante Veloni, Rai Veroni, Enrique Viegas, Horacio Villalobos, Carlos Villoldo, Enrique Wong, Dani Yako, Tim Yohannan, Sergio Zevallos, Silvio Zuccheri, Markito (Marcus Vinicius Resende Gonçalves), Alfredo Márquez, André Martiniani, Ney Matogrosso, Glauco Mattoso, Gianni Mestichelli, Marcelo Montecino, Alejandro Montoya, Horacio Mucci, Nelson Muñoz Mera, Luis Navarro Vega, Carlos Negro Triabassi, Domingo Ocaranza Bouet, Rubén Ortiz Torres, Alvaro Oyarzún, Clemente Padín, Esteban Pages, Hernán Parada, Sérgio Pêo, Peppito Esquiza (Carlos Ghioldi), Roberto Pera, Antonio Pérez, J. Pérez, Néstor Perlongher, Gustavo Piccini, Picun (Roberto Barandalla), Phocet Boys, Joan Prim, Oskar Ramírez, Domingo de Ramos, Jaime Rázuri, Adrián Rocha Novoa, Herbert Rodríguez, Miguel Ángel Rojas, Gustavo Romano, Juan Carlos Romero, Karto Romero, Enrique Rosito, Viente Ruiz, Pablo Salas, Osvaldo Salerno, Daniel Santos, Gleix Novoa, Anjeles Negros, Grupo Chacabayo [Sergio Casas], No-Grupo [Paotta, Raúl Avelaneda], Las Yeguas del Apocalipsis [Pedro Mardones Lenebel y Francisco Casas], No-Grupo [Maris Bustamante, Alfredo Núñez, Rubén Murrillo y Melquides Herrera], Emilio García Wehbl, Teller NN [Alfredo Márquez, Enrique Wong, Alex Angeles, José Luis García]. + Patricia [Paty?] Alfaro, Denise Henriquez Asís Trindade, Bernardita Birkner, Marcela Briones, Maris Bustamante, Lia Colomino, Luz Donoso, Cynthia Doméles, Paz Errázuriz, Elena Llosa, Kena Lorenzini, Madres de Plaza de Mayo, Liliana Maresca, Julieta Steinberg, Sylvia Suárez, Lotty Rosenfeld, Mónica Mayer, Lella Micollis, Mujeres por la Vida, Luisa Fernández Ordóñez, Doe Pompa, Meire Martins, Polvo de Gallina Negra [Maris Bustamante y Mónica Mayer], Mapa Teatro Laboratorio de Artistas [Heidi, Elizabeth y Rolf Abderhalden]. + Unknown: Agrupación de Plásticos Jóvenes (API) [grupo abierto], André, Archivo Monica Hasenbergs-Brenno Quaratti, Artistas del MAS [Movimiento al Socialismo], grupo Manga Rosa, CADA (Colectivo de Acciones de Arte) [Raúl Zurita; Fernando Balcells; Diamela Eltit; Lotty Rosenfeld; Juan Castillo], C.A.Pa.Ta.Co [Colectivo de Arte Participativo - Tarifa Común], Centro de Livre Expressão, Comunidad de Santa Teresita - Enia Chiriguano, Colectivo Los Bestias [Alfredo Márquez, etc.], Enel, Belisário Franca, Calo Franca, Periférico de Objetos [Ava Alvarado, Daniel Veronese, Román Lamas, Paula Natoli], Richier, H. Rosas, Piri, Rolf y Heidi [Abderhalden], Movimiento 19 de abril, Gamba al Ajillo, Solidario/México [Inal art 1982 y 1986], E.P.S. Huancro [Luz Angulo, Choro Noriega, Juan Javier Salazar, Cuco Morales, Fernando Bedoya, Francisco Mariotti y María Luay], VV. AA. [post-WN], Telenidélisis, Toledo, Vriño, TIC [Taller de Investigaciones Cinematográficas], Tm [Taller de Investigaciones Musicales], TIT [Taller de Investigaciones Teatrales], Gang [Eduardo Kac, Caro de Asís Trindade, Teresa Jardim, Denise Henriquez de Asís Trindade, Sandra Terra, Ana Miranda, Cynthia Doméles y los niños Daniel y Jolina Trindade], VSP [Viajeo Sem-Passaporte] [1978 y 1982], Novissimo, GAS-TAT [Grupo de Arte Socialista - Taller de Arte Revolucionario], Poesas mateístas [Marcelo Díaz, Fabián Alberdi, Daniel Sewald, Omar Chauvié, Sergio Raimondi, Mario Ortiz, Silvia Gattari, Guillemina Prado, César Montangie, Judith Villamayor y Alicia Antich].	192 (132 H, 25 M, 35 desconocidas) 69% / 13% / 18% Expo resulta de la investigación en curso impulsada por la Red Conceptualismos del Sur, sobre los nuevos modos de hacer arte y política en diferentes puntos de América Latina durante los años 80. Ante los regímenes dictatoriales, la desaparición masiva, las masacres, los estados de sitio y las guerras internas, nacen impulsos colectivos por idear modos de vivir en continua revolución. Las formas de resistencia se manifiestan en soportes precarios como la serigrafía, la performance, el vídeo, la acción poética, el teatro experimental y la arquitectura participativa. 3 núcleos: 1) las políticas visuales impulsadas por movimientos sociales como las Madres de Plaza de Mayo en Argentina y Mujeres por la Vida en Chile; 2) desobediencias sexuales, experiencias de travestismo y corporalidades que impugnan la construcción tradicional de género; 3) la música, fiesta y la ética del "hazlo tú mismo" de la escena underground por microcomunidades que recomponen los lazos sociales quebrados por el terror.	C
2012-3	30 oct 2012 - 24 feb 2013 / Palacio de Cristal Jiří Kovanda. Dos anillos dorados http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jiri-kovanda	MNCARS - no info Coordinado por Gemma Bayón y Natasha Goffman , según ABC, 5 nov 2012, p. 77.	Jiří Kovanda + (Praga, República Checa, 1953) EUEste	Artista autodidacta que acerca el arte conceptual al público. El artista repite gestos y acciones cotidianas en el espacio colectivo y da valor a objetos sencillos y baratos de uso común.	C
	2013 Total 17 expos (12 ind, 5 colectivas)	2013 Total individuales+colectivas: 153 H / 50 M / 2 ?	2013 Hombres/Mujeres/Otros: 75% / 24% / 1%		

2013	16 ene - 20 may 2013, Sabatini13 Robert Adams: el lugar donde vivimos Una selección retrospectiva de fotografías http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/robert-adams-lugar-donde-vivimos	Yale University Art Gallery en colaboración con MNCARS - Jack Reynolds y Joshua Chuang	Robert Adams + (Orange, Nueva Jersey 1937) US	FOTO Retrospectiva Fotografía austera, cronista del oeste norteamericano. Economía y lucidez estética y mezcla peculiar de dolor y esperanza. Se documenta el empobrecimiento debido a la pérdida de espacio y silencio y se celebra el poder de la naturaleza y el sol incluso cuando ilumina las zonas residenciales de la periferia urbana. Objetivos cívicos del fotógrafo: valorar el privilegio del lugar que recibimos y las obligaciones de la ciudadanía.	C
2013	23 ene - 16 sept 2013, Nouvel0 La invención concreta Colección Patricia Phelps de Cisneros http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/invention-concreta-coleccion-patricia-phelps-cisneros	MNCARS y Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros - Gabriel Pérez-Barreiro (director de la Colección Patricia Phelps de Cisneros) y Manuel J. Borja-Villel	LAT Josef Albers, Geraldo de Barros, Max Bill, Pol Bury, Willys de Castro, Waldemar Cordeiro, Carlos Cruz-Diez, Hermelindo Fiaminghi, Héctor Fuenmayor, Alfredo Hlito, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Mateo Manauere, Cildo Meireles, Juan Melé, Juan Alberto Molenberg, Piet Mondrian, Hélio Oiticica, Alejandro Otero, César Paternosto, Rhod Rothfuss, Luiz Sacilotto, Jesús Soto, Joaquín Torres García, Franz Joseph Weissmann, Gyula Kosice. + Lygia Clark, Gego (Gertrud Goldschmidt), Judith Lauand, Lygia Pape, Mira Schendel.	31 (26 H, 5 W) 84% / 16% Visión completa de la abstracción geométrica en Latinoamérica desde los años 30 a los 70. Los creadores de la invención concreta escribieron profusamente sobre la función del arte en la sociedad. Las obras se agrupan según las afinidades de sus autores en sus credos artísticos, al margen de cronologías o geografías. Las obras provienen de la Colección Patricia Phelps de Cisneros, una de las más importantes de arte contemporáneo latinoamericano. Se ha diseñado un programa multimedia y hay aplicación para dispositivos móviles y experiencias interactivas en las salas. Web: www.lainvencionconcreta.org	M
2013	6 feb - 13 mayo 2013, Sabatini11 Cristina Iglesias: Metonimia http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cristina-iglesias-metonimia	MNCARS - Lynne Cooke	Cristina Iglesias + (San Sebastián 1956) ES	Retrospectiva de 3 décadas de creación que explora la escultura para su presentación en interiores y en su concepción "site specific", de arte público. Explora los modos en que el entorno construido ha repercutido en el mundo orgánico. El concepto de refugio prevalece. Esculturas de hormigón, metal, arcilla, cristal y alabastro. Inventa sus propios medios: entramados de malla tejida con hilo metálico recubierto de polvo de bronce. Se muestran documentales y obras preparatorias.	C
2013	14 marzo - 2 sept 2013 / Palacio Cristal Mitsuo Miura. Memorias imaginadas http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/mitsuo-miura	MNCARS - no info	Mitsuo Miura + (Iwate, Japan, 1946) Vive en España desde 1966 ES (ASIA)	Intervención pictórica con círculos de colores en el suelo y suspendidos, que marcan el espacio que ocuparían hipotéticas columnas.	C
2013	20 marzo - 22 jul 2013, Sabatini11 + E1 + Sala de Protocolo Azucena Vieites. Tableau vivant http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/azucena-vieites	MNCARS - Programa: Fisuras	Azucena Vieites - (Hernani, Guipúzcoa 1967) ES	Fisuras Serigrafías a partir de imágenes preexistentes, dibujos, collages, fanzines, vídeo y proyecciones. Obra es un remix DIY de cultura visual contemporánea a través de la cita, la apropiación, las intervenciones sobre la idea del original y la copia, los procesos de resignificación y el pensamiento feminista y las políticas de género asociadas a subculturas. Desde 1994 trabaja con Erreakzioa-Reacción, proyecto entre el arte y el feminismo.	C
2013	27 abril - 2 sept 2013, Sabatini3 Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/dali-todas-sugerencias-poeticas	MNCARS y Pompidou París en colaboración con Fundación Gala-Salvador Dalí de Figueras y The Dalí Museum, Saint Petersburg, EEUU - Jean-Hubert Martin (Pompidou); co-comisarios: Montse Agut (Fundación Gala-Salvador Dalí) y Jean-Michel Boulhours y Thierry Dufréne (Pompidou) (Itinerario: Pompidou París (2012-2013))	Salvador Dalí + (Figueras 1904-1989) ES	Extensa muestra de más de 200 obras del prodigio Dalí, uno de los precursores del <i>showmanship</i> , como pensador, escritor y creador de una particular visión del mundo. Plasma en su obra elementos obsesivos, metáforas de nuestro inconsciente, y genera un arte a veces perturbador. También refleja los descubrimientos científicos de su época como la relación espacio y tiempo.	M

2013	24 mayo – 29 sept 2013 / Palacio de Velázquez Cildo Meireles http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cildo-meireles	MNCARS, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Oporto y HangarBicocca, Milán - João Fernandes Itinerario: Museu Serralves, Oporto (14 nov2013 – 26 ene 2014), HangarBicocca, Milán (26 marzo – 13 jul 2014)	Cildo Meireles + (Río de Janeiro, 1948) LAT	Arte conceptual de contenido crítico sobre la circulación de ideologías y economía por el mundo, haciendo referencia al colonialismo. Presenta obras hechas con billetes de banco, velas, huesos, etc., enfatizando una visión cuantitativa de la realidad que nos rodea.	C
2013	19 jun – 28 oct 2013, Sabatini1 ± 1961 La expansión de las artes http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/1961	MNCARS - Julia Robinson y Christian Katrech	US George Brecht, Claus Bremer, Earle Brown, Joseph Byrd, John Cage, Henry Flynt, Dick Higgins, Toshi Ichihyanagi, Terry Jennings, Ray Johnson, George Maciunas, Jackson Mac Low, Walter de María, Richard Maxfield, Robert Morris, Nam June Paik, Terry Riley, Dieter Roth, James Waring, Emmett Williams, La Monte Young. + Simone Forti, Yoko Ono.	23 (21 H, 2 W) 91% / 9% ± 1961 fecha de inicio fluido de las innovaciones de la década que ha escrito nuestra contemporaneidad. Expo arroja luz sobre la actividad experimental. Se introdujeron estrategias textuales/ informativas, el tiempo real y la ruptura de fronteras entre distintos medios artísticos. Hincapié en precursores como Anna Halprin y John Cage. En lugar del modelo dominante de los «autores» (que requería un único nombre o una única categoría de práctica), se favorece que se considere a los artistas por sus propios méritos, con un marco atento a gestos.	M
2013	19 sept, 2013 - 23 feb 2014/ Palacio Cristal Roman Ondák. Escena http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/roman-ondak	MNCARS - João Fernandes	Roman Ondák - (Zilina, Eslovaquia, 1966) EUEste	Crea una pasarela elevada que rodea el Palacio de Cristal que amplía los límites de la arquitectura del edificio.	C
2013	25 sept 13 – 5 ene 2014, Sabatini, SalBoV poétique(s) de l'inachèvement [poética(s) de lo inacabado] iniciado por Alejandra Riera http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/alejandra-riera	MNCARS - Programa: Figuras	Alejandra Riera - (Buenos Aires 1965) LAT	Figuras Texto del folleto, en formato diferente al habitual, muy impreciso. Intenta ser sugerente, pero no aporta información alguna ni evoca una poética.	C
2013	25 sept 2013 – 5 ene 2014, SabatiniE1 + Sala de Protocolo Gabriel Acevedo Velarde Ciudadano Paranormal http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/gabriel-acevedo-velarde	MNCARS - Programa: Figuras	Gabriel Acevedo Velarde - (Lima, Perú 1976) LAT	Figuras Video <i>Ciudadano Paranormal</i> y placas escultóricas que ponen nuestra atención en el espacio museal, mezclando lo institucional con lo paranormal. Para Acevedo, lo interesante es el espacio intermedio en donde conviven el delirio utópico con el consumismo, la normalidad institucional con lo “paranormal”, la voz individual con la institucional.	C
2013	25 sept 2013 – 5 ene 2014, Sabatini2Claustro Maria Loboda. Las fieras http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/maria-loboda	MNCARS - Programa: Figuras	Maria Loboda - (Cracovia 1979) EUEste	Figuras Fascinación por el simbolismo de la Antigüedad e interés por la precariedad de la civilización, en especial la década de 1920, la era de la velocidad y el desenfreno materializados en la estética art deco. Imágenes sugieren aspectos históricos relacionados con las corrientes esotéricas y místicas.	C
2013	6 nov 2013 - 5 ene 2014, SabatiniAuditorio + 28 sept acto en NouvelAuditorio400 Manuel Saiz. One True Art 16 respuestas a la pregunta qué es el arte http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/manuel-saiz	MNCARS - Programa: Figuras	Manuel Saiz + (Logroño 1961) ES	Figuras Video de un acto experimental de un día, realizado en el museo. Haciendo entrevistas a especialistas de arte, <i>One True Art</i> plantea 16 respuestas a la pregunta qué es el arte, con el objetivo de formular una definición del arte o reflexionar sobre las razones por las que esta definición es imposible. La noción de arte se examina desde varias perspectivas que van desde lo metafísico hasta lo político.	C

2013	6 nov 2013 – 18 mayo 2014 / Palacio Velázquez Idea: Pintura Fuerza En el gozne de los años 70 y 80 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/idea-pintura-fuerza	MNCARS - Armando Montesinos	ES	Alfonso Albacete, Miguel Ángel Campano, Ferran García Sevilla, Juan Navarro Baldeweg, Manolo Quejido (Manuel Quejido).	4 (4 m, 0 w) 100% H / 0% M Obras realizadas entre los años 1978 y 1984.	C
2013	2 oct 2013 – 24 feb 2014, Sabatini3 Chris Killip. trabajo / work http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/chris-killip	Museum Folkwang, Fotografische Sammlung en colaboración con MNCARS - Ute Esildsen		Chris Killip + (Isle of Man, UK 1946) EU	Finales de los años 1970: último apogeo del fotoperiodismo y poco espacio para crítica social en revistas ilustradas. Para jóvenes artistas, el entorno social de Inglaterra fue un tema esencial. Killip, fotógrafo, comisario y director de galería, contribuyó a modelar la cultura fotográfica de los 70 y 80. Su respeto por la vida cotidiana y por la gente muestra peculiaridades y diferencias sociales y culturales, cada vez menos visibles en mundo globalizado. En UK la fotografía recibió atención en las galerías e instituciones públicas y se desarrolló paulatinamente su infraestructura entre el público cultural y el mercado.	C
2013-4	16 oct 2013 - 5 ene 2014, Sabatini 3 Mínima resistencia. Entre el tardo modernismo y la globalización: prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/minima-resistencia	MNCARS - Manuel Borja-Villel, Rosario Peiró, Beatriz Herráez. Asistentes: Cristina Cámara y Lola Hinojosa No PDF		INT Ignasi Aballí, Pep Agust, Txomin Badiola, Ángel Bados, Georg Baselitz, Lothar Baumgarten, Miguel Ángel Campano, Guy de Coinet, Jordi Colomer, René Daniëls, Jiri Georg Dokoupil, Pepe Espaliú, Estrujenbank (Patricia Gadea [Madrid, 1960] Valencia, 2006) Juan Ugalde (Bilbao, 1958), Donisio Carías [Tromsø, Ciudad Real, 1949], Mariano Uzaro (Cuenca, 1942), Heron Parodici, Peter Fischer-David Weiss, Peter Friedl, José María Gilo, Jack Goldstein, Leon Golub, Dan Graham, Federico Guzmán, General Idea, Pello Irazu, Joaquín Jordá, Mike Kelley, Martin Kippenberger, Pedro Lemebel, Mark Lombardi, Rogelio López Cuervo, José Maldonado Gómez, Alan McCollum, Idoro Válor del Medina, Miralda, Juan Luis Moraza, Reinhard Mucha, Matt Mullican, Antoni Muntadas, Juan Muñoz, Marc Paraut, Raymond Pettibon, Signar Polke, ready-mades belong to everyone*, Pedro G. Romero, Agustín Parejo School, Allan Sekula, Fernando Sinega, Thomas Strüth, Juan Ugalde, Juan Usó, Marcelo Expósito/Arturo Rodríguez/Gabriel Villora, James Welling, Franz West + Dara Birnbaum, Marlene Dumas, Diamela Eltit, Erreakzioa-reacción, María Luisa Fernández, Patricia Gadea, Dora García, Guerrilla Girls, Candida Höfer, Jenny Holzer, Cristina Iglesias, Louise Lawler, LSD, LTRK, Paz Muro, Itziar Okariz, Ulrike Ottinger, Helke Sander, Cindy Sherman, Jo Spence, Hito Steyerl, Rosemarie Trockel, Eulalia Valldosera. + Unknown/Groups: Radical Gai, Preiswert.	Reordenación y presentación de la colección 80 (52 H, 26 W + 2 groups) 65% / 33% / 3% Nuevas adquisiciones y depósitos, en su mayoría no expuestas antes en las salas del Museo. El diálogo de este arte de los años 80-90 se centra en la búsqueda, por parte de los artistas, de espacios de resistencia en un mundo globalizado. Muchas dualidades polarizan el periodo abordado: crisis económica/capitalismo financiero, lo colectivo/recuperación del mito del artista, reivindicación del espacio público/memoria y cuerpo, teatralidad y arquitectura/lo performativo y los modelos relacionales o géneros tradicionales/apropiación de imágenes de los medios de comunicación y la cultura de masas.	C
2013	27 nov 2013 – 31 mar 2014, Sabatini1 Formas biográficas Construcción y mitología individual http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/formas-biograficas	MNCARS - Jean-François Chevrier		INT Antonin Artaud, Georges Braque, Brassai (Gyula Halász), Robert Bresson, André Breton, Günter Brus, Bruce Conner, Joseph Cornell, Camille Corot, Max Ernst, Pepe Espaliú, Étienne Martin, Walker Evans, Léopold Flameng, Alberto Giacometti, Tomislav Gotovac, Philip Guston, Raymond Hains, Franz Kafka, Tadeusz Kantor, Martin Kippenberger, Paul Klee, Alfred Kubin, Henri Le Secq, Jyvä (Jic) Soma Masine, Ludwig Meidner, Charles Myerson, Duane Michals, Sándor Műlböng, Edward Munch, Césaire Nantou, Gérard de Nerval, Otaño, Henrik Olesen, Michelangelo Pistoletto, Charles Ray, Gerhard Richter, Mark Rothko, Raymond Roussel, Kurt Schwitters, Ed Templeton, Jeff Wall. + Louise Bourgeois, Claude Cahun, Lygia Clark, Marina Faust, Mariuja Mallo (Ana María Gómez González), Anne-Marie Schneider, Ahlam Shibli, Aphta Singh, Alina Szapocznikow, Dorothea Tanning, Claire Tenu, VALIE EXPORT, Francesca Woodman.	55 (42 m, 13 W) 76% / 24% Exploración de las modalidades en que artistas, como poetas, transformaron su relato biográfico y superaron las convenciones del biografía al elaborar libremente ciertos de su trayectoria vital. Identidad como construcción y reconstrucción subjetiva.	M
	2014 Total 16 expos (12 ind, 4 colectivas)			2014 Hombres/Mujeres/Otros: 71% / 19% / 10%		
2014	22 ene - 26 may 2014, Sabatini3 Elly Strik. Fantasmas, novias y otros compañeros http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/elly-strik	MNCARS		Elly Strik + (La Haya, Países Bajos 1961) EU	Primera expo en España de Strik. Obra nueva concebida específicamente para el Reina y trabajos anteriores. Interés especial por artistas visionarios de la naturaleza humana, como James Ensor o Goya. Sugiere que la construcción de la identidad es un proyecto inacabado, mientras que el proceso creativo deviene un acto de reproducción monoparental. Dibujos de figuras cargadas de energía, en óleo y grafito sobre papel.	C
2014	29 ene - 26 may 2014, SabatiniE1+ SalBoV Tracey Rose (x) http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/tracey-rose	MNCARS - Programa: Fisuras		Tracey Rose - (Durban, Sudáfrica 1974) INT (AFRICA)	Fisuras Primer proyecto realizado en España. Vídeo a partir de performance de <i>flanelle</i> e instalación sensorial envolvente. Preocupación sobre el papel público del cuerpo de la mujer y los principios del feminismo.	C

2014	5 feb - 19 may 2014, Sabatiní3 Las biografías de Amos Gitai http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/amos-gitai	MNCARS colaboración de Embajada de Israel - Jean-François Chevrrier	Amos Gitai + (Haifa, Israel 1950) ASIA (ORIENTE MEDIO: Israel)	Relación con expo <i>Forma biográfica</i> (nov 2013). Cine híbrido: documental y ficción. Observa la violencia que se ejerce sobre los cuerpos en la vida cotidiana de los pueblos sometidos a la barbarie del desorden económico mundial. Aborda situaciones de esclavitud. Experimentación artística de las formas biográficas como pensamiento crítico del mundo.	C
2014	14 feb – 26 mayo 2014, Sabatiní3 Wols: el cosmos y la calle http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/wols-cosmos-calle	MNCARS - Guy Brett	Wols (Otto Wolfgang Schulze) + (Berlín 1913 - París 1951) EU	Representante del "tachismo" (equivalente europeo del expresionismo abstracto), art brut e informalismo. Dos tipos diferentes de «grafismo»: luz (fotografía) y línea (dibujo). Sus fotografías «figurativas» son muy abstractas, y la figuración de los dibujos, acuarélas y grabados es casi «abstracta». Título de la exposición: «calle» = el mundo humano más elemental, prosaico y cotidiano (fotografía). El «cosmos» representa los exquisitos dibujos del autor.	M
2014	13 marzo – 19 oct 2014 / Palacio de Cristal Dominique Gonzalez-Foerster. SPLENDIDE HOTEL http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/dominique-gonzalez-foerster	MNCARS – no info	Dominique Gonzalez-Foerster - (Estrasburgo, Francia 1965) EU	Referencias literarias evocadas por los diversos hoteles Splendide que han sido usados por distintos escritores ayudan a revisar el contexto decimonónico en el que fue construido el Palacio de Cristal.	C
2014	26 mar – 1 sept 2014, Sabatiní3 El tiempo y las cosas. La casa-estudio de Hanne Darboven http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/la-casa-estudio-hanne-darboven	MNCARS y Deichtorhallen Hamburg Sammlung Falckenberg en colaboración con la Fundación Hanne Darboven - João Fernandes colaboración de Goethe Institut	Hanne Darboven + (Múnich 1941 - Hamburgo 2009) EU	La casa-estudio de Darboven en la casa familiar en Hamburgo está repleta de obras propias y de amigos artistas, de objetos de uso cotidiano, artesanía, chismes y curiosidades de todos los rincones del mundo. Recuerda a un gabinete de curiosidades. El itinerario de expo muestra el paso del tiempo por la casa-estudio. con obras seleccionadas para evidenciar la red de referencias del particular universo de la artista. Sus obras de gran escala con dibujo geométrico, series numéricas, imagen y escritura, suelen enmarcarse dentro del arte conceptual pero tienen también un carácter autorreferencial.	C
2014	30 abr – 22 sept 2014, Sabatiní1 Playgrounds. Reinventar la plaza http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/playgrounds	Dimensión política y colectiva de los espacios de juego MNCARS - Manuel J. Borja-Villie, Tamara Díaz y Teresa Velázquez	INT Vito Aconci, Efrén Álvarez, Karel Appel, Archigram, Archizoom, Ricardo Baroja, Bernardo Bertolucci, André Vainier and Marcelo Ferraz, Photography: Paquito, André Breton, Hans Bruggeman, Henri Cartier-Bresson, Manuel Casanueva, Tranquillo Casiraghi, Francesc Català-Roca, Mario Cattaneo, Agusti Centelles, Joan Colom, Constant (Constant Nieuwenhuys), Waldemar Cordeiro, Guy Debord, Disobedience Archive, Curator: Marco Sotini, Ed van der Elken, James Ensor, Aldo van Eyck, Angel Ferrant, José A. Figueroa, Robert Fillou, Peter Fischli, Peter Friedl, Alberto Giacometti, John Goldblatt, Francisco de Goya, GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), Eric Hobsbawm, Internationale Situationniste, Cor Jaring, Kindei (Joaquín del Palacio), Henri Lefebvre, Fernand Léger, L.S. Lowry, Man Ray (Ernesto Radnitzky), Melchior María Mercado, Boris Mikhailov, Masato Nakagawa, Beaumont Newhall, Palle Nielsen, Isamu Noguchi, Nils Norman, Nudo (Eduardo Marín and Vladimir Llaguno), Hélio Oiticica, OMA / Rem Koolhaas, Cas Oorthuys, Amédée Ozenfant, Martin Parr, Jan H. Petersen, Erik Petersen, Cedric Price, Edgar Reitz and Alexander Kluge, Oliver Reszler, Jorge Ribalta, Asa-vel Rikhs, Marcos L. Rosa, Emilio Rosenstein (Emil Verlin), Roberto Rossellini, Otto Salomon, Louis Stuhl, Kenneth Snelson, José Solana (José Gutiérrez Solana), Carl Theodor Sørensen, Humphrey Spender, Christensen Tage, Tullio Tavaras (comp.), Teatro Ojo, Robert Venturi-Denise Scott Brown-Steven Izenour, Jean Vigo, Dmitry Vilenksy, Pedro Vzaiano, Peter Watkins, Weeghe (Arthur H. Fellig), David Weiss + Lina Bo Bardi, Mariana Castillo Deball, Juliette Colomer, Violette Cornelius, Margit Czenki, Maya Deren, Katia García Fayat, Priscila Fernandes, Lady Allen of Hurwood, Helen Levitt, Mariuja Mallo (Ana Maria Gómez González), Nuria Vela, Adrian Piper. + Groups: Caja Lúdic, Ab Prais, Liverani, Camping Producciones, Chito Delat?, Cornille, Alison y Peter Smithson, Grupo Contrallé, Escuela de Valparaíso, El equipo de Mazzanti (Giancarlo Mazzanti, Carlos Medellín, Stanley Schultz, Juliana Zambrano, Eugenia Concha, Lucía Lanzoni and Mariana Bravo)	106 (83 H, 13 W + 10 colectivos) 78% / 12% / 9% Expo aborda el potencial socializador, transgresor y político del juego en el espacio público. Cerca de 300 obras cuentan otra historia del arte, desde finales del XIX hasta hoy. Playground como interrogación ideológica de un presente alienado y consumista. Tras la revolución industrial, el tiempo libre se convierte en tiempo de consumo. Se explora la ciudad como tablero de juego, el carnaval, el derecho a la pereza, la plaza como lugar de la revuelta del <i>homo ludens</i> . Activismo social de las últimas décadas, la subversión festiva y antiautoritaria del carnaval pasa a ser nueva forma de hacer política. Los movimientos de 2011 devolvieron a las plazas su dimensión pública y democrática, articulada por redes virtuales de comunicación y la experimentación de otras formas de organización.	C

2014	28 may 2014 – 5 ene 2015, Sabatiní4 Fotos & libros. España 1905-1977 http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/fotos-libros-espana-1905-1977	MNCARS y Acción Cultural Española (AC/E) - Horacio Fernández	ES Francesc Català-Roca, Joan Colom, Salvador Costa, Ramón Masats, Xavier Miserachs, Francisco Ontañón, José Ortiz Echagüe Puertas, Leopoldo Pomés, Alfonso Sánchez Portela. + Colita (Isabel Steva Hernández).	FOTO 10 (9 H, 1 M) 90% / 10% Historia del fotolibro español 1905-1977. Selección de fotolibros, muchos de ellos poco conocidos, que ofrece una nueva perspectiva de la fotografía española durante su importante periodo de profunda transformación de la sociedad española. La investigación desarrollada por el Departamento de Colecciones del Museo ha llevado a la adquisición de los ejemplares más representativos. Presentan temáticas como la imagen de la mujer en perspectivas tan distintas como la sumisión a la cultura patriarcal y el feminismo militante. Otro capítulo es la representación de la Guerra Civil española desde ambos bandos. Relación entre fotografía y literatura.	M
2014	13 junio - 26 oct 2014 / Palacio Velázquez Kerry James Marshall: pintura y otras cosas http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/kerry-james-marshall-pintura-otras-cosas	MNCARS, M HKA (Amberes), Kunsthal Charlottenborg (Copenhague), y Fundació Antoni Tàpies (Barcelona) - sin info Itinerario: M HKA, Amberes (oct 2013 - feb 2014); Kunsthal Charlottenborg, Copenhague (feb - mayo 2014); Fundació Tàpies, Barna (verano 2014)	Kerry James Marshall + (Birmingham, Alabama, 1955; reside en Chicago) US	Pinturas figurativas muy narrativas, basadas en la historia y la cultura afroamericana y cuestionando las políticas raciales.	C
2014	27 junio - 13 oct 2014, Sabatiní3 Richard Hamilton http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/richard-hamilton	MNCARS - Vicente Todolí y Paul Schimmel Itinerario: Tate Modern (13 feb 2014 - 26 may 2014) Patrodna Fundación abertis	Richard Hamilton + (Londres 1922 - 2011) EU	Retrospectiva de uno de los más agudos observadores de imágenes procedentes de distintos ámbitos de la cultura contemporánea, creador del Pop Art.	C
2014-5	15 oct 2014 - 2 mar 2015, Sabatiní3 Juan Luis Moraza. República http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/juan-luis-moraza	MNCARS - João Fernandes Audioguía	Juan Luis Moraza + (Vitoria 1960) ES	<i>República</i> reúne una amplia selección de sus obras, estructurada en áreas que examinan el museo como sistema de convenciones y posibilidades de ciudadanía. Uno de los problemas de la democracia contemporánea es el dilema entre la pasividad ciudadana y nuestras posibilidades de participación en la vida social. Para Moraza, la cuestión pública no es un asunto meramente político, sino antropológico, que atañe a la constitución de la propia subjetividad. Moraza nos propone un lugar que se transforma en un sistema de "implejidades"; encrucijada entre la complejidad y la implicación, entre los derechos y las responsabilidades del juego social asumido por el museo.	C

2014-5	29 oct 2014 - 9 feb 2015, Sabatini1 Un saber realmente útil http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/saber-realmente-util	MNCARS en proyecto "Los usos del arte" de la red de museos europeos L'Internationale - WHW (What, How and for Whom)	INT Brook Andrew, Hicham Benhoud, Phil Collins, Primitivo Evarán Poma & Asociación de Artistas Populares de Sarhwa, Dmitry Gutov & David Riff, Abbas Kiarostami, Runo Lagomarsino, Darcy Lange, Marcell Mars, Azzedine Meddour, Trevor Paglen & Jacob Appelbaum, Trevor Paglen, D. A. Pennebaker, Mladen Stilinović, Željimir Žilnik, Emory Douglas. + Ariella Azoulay, Adelita Husni-Bey, Victoria Lomasko, Mujeres Públicas, Daniela Ortiz, Hannah Ryggen, Catarina Simão, Cecilia Vicuña, Carla Zaccagnini, Straub-Huillet, Subtramas, Lidwien van de Ven. + Grupos: Chito Delat?, Ardmore Ceramic Art, Arte Partisano, Carole Condé & Karl Beveridge, Núria Güell & Levi Orta, Iconoclastas, Traficantes de Sueños	35 (16 H, 12 W + 7 colectivos) 46% / 34% / 20% Frente a la crisis actual del capitalismo, expo investiga situaciones educativas heterodoxas, espontáneas, antijerárquicas, no académicas y centradas en el potencial transformador del arte contemporáneo. Temas: relación entre el artista y el cambio social, dialéctica implícita en las imágenes susceptible de generar acción política, y tensión entre la necesidad de implicación activa y la insistencia en el derecho del arte a ser "inútil". El concepto de "saber realmente útil" surgió a comienzos del XIX, cuando los obreros tomaron conciencia de la necesidad de la autoformación. 2 conceptos esenciales: la educación materialista y la pedagogía crítica. Para afrontar nuevos conflictos y desigualdades sociales motivados por la limitación del conocimiento, se insiste en la necesidad de producir sociabilidad.	C
2014-5	5 nov 2014 - 5 ene 2015, Sabatini3 Patricia Gadea. Atomic-Circus http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/patricia-gadea	MNCARS - Virginia Torrente	Patricia Gadea + (Madrid 1960 – Palencia 2006) ES	Primera retrospectiva, cronología de su pintura. Gadea ocupa un lugar central en la renovación de la pintura española de los 80-90, aportando una nueva iconografía crítica. En NY, forma parte del Colectivo Estrujenbank, con su pareja Juan Ugalde y Dionisio Cañas. Ironiza sobre los distintos lenguajes y las imágenes dislocadas de la cultura popular. Usa el humor de comic de modo cercano a las estrategias dadá, reflejando su desconfianza ante una sociedad basada en el desarrollismo.	C
2014-5	27 nov 2014 - 12 abril 2015 / Palacio Velázquez Luciano Fabro http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/luciano-fabro	MNCARS - João Fernandes	Luciano Fabro + (Turín, 1936 - Milán, 2007) EU	Arte povera muy poético. Esculturas de varios materiales, especialmente telas de calidad.	M
2014-5	12 nov 2014 - 13 abr 2015, Sabatini3 El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/mathias-goeritz	MNCARS - Francisco Reyes Palma Itinerario: Palacio de Cultura Banamex – Palacio de Iturbide, México DF (27 mayo - 20 sept 2015); Museo Amparo, Puebla (24 oct 2015 - 15 feb 2016)	Mathias Goeritz + (Gdańsk, PL 1915 – México DF, 1990) INT Herbert Bayer, Ferenc Berko, Alexander Calder, Ilya Chamberlain, Ángel Crespo, Germán Cueto, José Luis Cuevas, Jorge Dubón, Ángel Ferrant, Gonzalo Fonseca, Lucio Fontana, Manuel Garay, Fernando González Barba, Paolo Gori, George Hoyningen-Huene, Yves Klein, Horst Krumitzky, Yoram Lehmann, Daniel Lemmonet, Clement Meadmore, Joan Miró, Jacques Moeschal, Henry Moore, Hans Namuth, Francisco Nieva, Constantino Nivola, Jesús Reyes Ferreira, Armando Salas Portugal, Julius Shulman, Anthony Stubbing, Pierre Székely, Kishō Takahashi, Rufino Tamayo, Jean Tinguely, Michel Zabié. + Consuelo Abascal de Lemmonet, Úrsula Bernath, Helen Escobedo, Marianne Gast, Kati Horna, Leticia Torres Hernández, Mariana Yampolsky, Olivia Zúñiga, Z. Sharkey. + Colectivo: Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada	GOERITZ + 46 (36 m, 9 w +1 colectivo) 78% / 20% / 2% Implicado con la agencia cultural, aplica su noción de <i>arquitectura emocional</i> a la construcción de edificios, la pintura, la escultura, la gráfica o la poesía visual. Goeritz experimentó toda su vida con esta estética de la conmoción, que contrasta con el actual arte relacional, contextual y participativo.	M
2014-5	19 nov 2014 - 16 marzo 2015 / Palacio Cristal Janet Cardiff & George Bures Miller El hacedor de marionetas http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/janet-cardiff-george-bures-miller	MNCARS - João Fernandes	Janet Cardiff (Brussels, Ontario, 1957), George Bures Miller (Vegreville, Alberta, 1960) US/Canada	2 (1 H, 1 M) 50% / 50% Remolque-escultura que contiene un curioso taller de marionetas.	C
	2015 Total 15 expos (12 ind, 3 colectivas)		2015 Total individuales+colectivas: 150 H / 28 M / 16 ?	2015 Hombres/Mujeres/Otros: 77% / 14% / 8%	

2015	21 ene - 4 may 2015, Sabatini3 Daniel G. Andújar. Sistema operativo http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/daniel-garcia-andujar-sistema-operativo	MNCARS - Manuel Borja-Ville	Daniel García Andújar - (Almoradí, Alicante 1966) ES	Con intervenciones en espacio público y uso crítico de medios digitales, Andújar establece analogías entre los lenguajes informáticos y las estrategias del mundo de los negocios. Esloganes, logotipos e imágenes corporativas ficticias desvelan la manipuladora confusión entre el discurso empresarial y el engañoso discurso político de emancipación que ofrecen.	C
2015	11 feb - 13 jul 2015, Nouvelo Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/aun-no-sobre-la-reinencion-del-documental	MNCARS - Jorge Ribalta Exposición organizada por MNCARS coincidiendo con la celebración de PhotoEspaña 2015.	INT Exit Photography Group [Nicholas Battye, Diane Olson, Alex Sloczkin, Paul Trevor, Chris Steele Perkins], Paul Alberts, Joseph Alpers, Jesús Atienza, Onar Badsha, Michael Barry, Gianni Berengo Gardin, Jean-Louis Bertuccelli, Pieter Boersma, Aldo Bonasia, Peter Bosselmann, Jorg Boström, [David?] Casá, Silvano Cinelli, Robbie Conal, George Corretti, Pep Cunties, Tano D'Amico, Ken Dany, Emory Douglas, Peter Dunn, Dirk Eltzen, Eugenio Ferrari, David Goldblatt , Steve Goodman, [José?] Guerrero, Roland Günter, Dieter Hacker, Chauncey Hare, Nick Hedges, Tony Hiss, Pirkle Jones, Jon Jost, David King, Paul Koning, Charles Koppelman, Wilhelm Körner, Manolo Lagullio , Chris Ledechowski, Fred Lonidier, Ullano Lucas, Esteve Lucerón, Ben MacLennan, Pedro Madueño, Peter Magubane, Chris Marker, Louis Massiah, Alfred Matas Pericé, Gideon Mendel, Bert Niehuil, Cedric Nunn, Gerald Pagane, Paolo Pedrizzetti, Jeeva Rajgopal, Günter Rambow, Jason Robards, Héctor Sánchez, Enrico Scuro, Allan Sekula , Andreas Seltzer, Heinz Siegel, Han Singels, Eduardo Subias, Seth Tobocman, David Wald, Paul Weinberg, Koen Wessing, Karel Wetselaar, Heinz Willmann, Krzysztof Wodiczko. + Ruth-Marion Baruch, Liza Béar, Diana Cain, Carla Cerati, Lynne Christensen, Miriam Hernandez, Willa Koch, Loraine Leeson, Nancy Linn, Lesley Lawison [Twiggy?], Susan Meiselas, Christine Noschese, Kristin Reed, Rachael Romero, Martha Rosler , Wendy Schwagmann, Kimberly Tardiff, Agnès Varda, Bee Berman, [Cristina?] Zellich, Alicia Horstman, Joan Jubela. + Groups/unknown: Arbeiter fotografie Aachen, Arbeiter fotografie Barmstedt, Arbeiter fotografie Bremen, Arbeiter fotografie Colonia, Educational Video Center, Projektgruppe Eisenheim, DCTV and Stricker's Bay Neighborhood Council, Joris Ivens & Marceline Loridan-Ivens, Les groupes Medekline, Photography Workshop Ltd. [Jo Spence [London, 1924-1992]; Terry Bennett [U.K., 1938]], Nancy Sailer y Pablo Frasconi, A. L. Abadía, J. Pastor, Mad Housers, S. Monroig, Montenegro.	FOTO 108 (70 m, 22 w + 16 groups/unknown) 65% / 20 % / 15% Fotografía obrera 1920-1930 redescubierta tras 1968. Aproximación plural a debates sobre el documento fotográfico que tuvieron lugar globalmente en los años 70-80. Durante Guerra Fría, el relato histórico sobre el arte documental de los 1930s se volvió liberal. La expo del MoMA <i>The Family of Man</i> (1955) institucionalizó la cultura documental de preguerra en términos humanistas y borró su impulso ideológico de preguerra en la recuperación de la memoria de la fotografía obrera de preguerra durante los años 70. Reinención de los vínculos entre vanguardia artística y movimientos sociales. 2) examina prácticas documentales vinculadas con luchas populares producidas fuera del ámbito occidental. 3) confluencia entre actividad fotográfica documental y aparición de nuevos movimientos sociales y luchas urbanas.	M
2015	18 mar - 14 sept 2015, Sabatini1 Fuego blanco. La colección moderna del Kunstmuseum Basel http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/coleccion-kunstmuseum-basel	MNCARS en colaboración con Kunstmuseum Basel - Bernhard Mendes Bürgli , Nina Zimmerli y Manuel Borja-Ville	INT Josef Albers, Carl Andre, Jean Arp, Max Beckmann, Max Bill, Arnold Böcklin, Georges Braque, Louis Corinth, Walter De Maria, Theo van Doesburg, Jean Dubuffet, Max Ernst, Peter Fischli, Alberto Giacometti, Juan Gris, José Victoriano González Pérez, Ferdinand Hodler, Pierre Huyghe, Jasper Johns, Donald Judd, Vassily Kandinsky, On Kawara, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Franz Kline, Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), Fernand Léger, André Masson, Gordon Matta-Clark, Steve McQueen, Laszlo Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Albert Müller, Edward Munch, Bruce Nauman, Barnett Newman, Emil Nolde, Amédée Ozenfant, Antoine Pevsner, Francis Picabia, Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso), Gerhard Richter, Dieter Roth, Mark Rothko, Robert Ryman, Hermann Scherer, Oskar Schlemmer, Yves Tanguy, Jean Tinguely, Georges Vantongerloo, Andy Warhol, David Weiss + Agnes Martin.	52 (51 H, 1 woman) 98% / 2% El Kunstmuseum Basel está considerado el primer museo público municipal de la historia del arte. Con ocasión de las obras de ampliación del museo suizo, casi 100 obras maestras del siglo XX se presentan en esta expo. Los dos ejes de su colección son grupos obras de siglos XV-XVI y de XIX-XXI. Los fondos del siglo XX cuentan con obras de primer orden relativas, principalmente, a dos períodos: las vanguardias históricas europeas y el arte de EEUU de la segunda mitad de la centuria, especialmente las prácticas artísticas posteriores al expresionismo abstracto.	M
2015	18 mar - 14 sept 2015, Sabatini4 Coleccionismo y Modernidad Dos casos de estudio: Colecciones Im Obersteg y Rudolf Staechelin http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/coleccionismo-modernidad	MNCARS y The Phillips Collection, en colaboración con la Im Obersteg Foundation y la Rudolf Staechelin Collection - Rosario Peiró Jefa Área de Colecciones	EU Cuno Amiet, Paul Cézanne, Marc Chagall, André Derain, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Ferdinand Hodler, Alexej von Jawlensky, Vassily Kandinsky, Edouard Manet, Amedeo Modigliani, Claude Monet, Emil Nolde, Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso), Odilon Redon, Pierre-Auguste Renoir, Georges Roualt, Chaim Soutine, Maurice Utrillo, Maurice de Vlaminck. + Camille Pissarro, Suzanne Valadon.	22 (20 H, 2 W) 91% / 9% 2 destacadas colecciones de arte de la primera modernidad, hoy en los fondos del Kunstmuseum Basel (Colección Im Obersteg y Colección Rudolf Staechelin). Se profundiza en el fenómeno del coleccionismo y su centralidad en el entramado del arte moderno. Tradicionalmente, las colecciones privadas de la modernidad se han estudiado poniendo el acento en la contemplación, olvidando las inherentes implicaciones económicas, sociales y políticas.	M

2015	16 abril – 30 ago 2015 / Palacio Cristal Federico Guzmán Tuiza. Las culturas de la jaima http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/federico-guzman	MNCARS coproducción con Fundación Donostia / San Sebastián, Capital Europea de la Cultura 2016 - João Fernandes Itinerario: Tabakalera, San Sebastián	Federico Guzmán + (Sevilla, 1964) ES	Instalación de una jaima colorada en la que se hacen diversas actividades a lo largo de la exposición: conferencias, conciertos, la ceremonia del té, etc.	C
2015	5 may 2015 - 12 oct 2015 / Palacio Velázquez + 6 mayo - 28 sept 2015 Sabatini3 Carl Andre. Escultura como lugar, 1958-2010. http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/carl-andre-escultura-como-lugar-1958-2010 Itinerancia apoyada por la Henry Luce Foundation y Terra Foundation for American Art.	Dia Art Foundation en colaboración con MNCARS - Philippe Vergne y Yasmin Raymond Itinerario: Dia Beacon, NY (2014-2015); Hamburger Bahnhof, Berlín (mayo - sept 2016); Pompidou, París (2016 - 2017); MoCA, L.A. (mayo-sept 2017).	Carl Andre + (Quincy, Massachusetts, 1935) US	Retrospectiva de los 50 años de creación de Arte minimal de uno de los líderes de esta corriente.	C
2015	20 may - 28 sept 2015, Sabatini3 Ree Morton. Sé un lugar, sitúa una imagen, imagina un poema http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/lugar-situa-imagen-imagina-poema	MNCARS - Sabine Folie e Ilse Lafer	Ree Morton + (Ossining, NY 1936 - Chicago 1977) US	Retrospectiva de una carrera tardía, enérgica reacción contra el expresionismo abstracto, usando la "abstracción excéntrica" (L. Lippard), que empleaba materiales "extravagantes y efímeros" para aludir a sensaciones corporales o abyectas. Afinidades con el "arte procesual" (R. Krauss), basado en el uso de objetos encontrados y materiales cotidianos que tendían al animismo o a la investigación fenomenológica. Obra extraordinaria caracterizada por la diversidad de materiales (industriales, Celastic, etc.) y por diseccionar continuamente un espacio que se encuentra entre la escritura y el dibujo, la palabra y el objeto. Trataba temas serios con ligereza e ironía -sin frivolidad- distanciándose de las visiones del arte estancadas.	M
2015-6	23 sept 2015 - 11 ene 2016, Sabatini3 Nasreen Mohamedi. La espera forma parte de una vida intensa http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nasreen-mohamed	MNCARS y Metropolitan con colaboración de Kiran Nadar Museum of Art - Roobina Karode Itinerario: Metropolitan (mar - 5 jun 2016) Folleto más extenso de lo normal, quizás así poniendo en valor esta expo?	Nasreen Mohamedi + (Karachi 1937- Baroda 1990) ASIA	Primera retrospectiva en España de esta pionera de la abstracción en India. Se revisan las etapas de varias décadas de producción artística. Más de 200 obras abstractas de una limpidez radical: dibujos en tinta y grafito, collages, acuarelas, fotografías y algunos óleos sobre lienzo. Su estética minimalista bebe de numerosas fuentes y tiende un puente entre la modernidad occidental y la cultura islámica, para alcanzar una combinación armoniosa de lo racional y lo poético, lo filosófico y lo místico.	C
2015-6	1 oct 2015 - 4 abril 2016 / Palacio de Cristal Danh Võ. Destierra a los sin rostro / Premia tu gracia http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/danh-vo	MNCARS - João Fernandes	Danh Võ - (Bà Rịa, Vietnam, 1975) INT (ASIA+EU)	Instalación colgante con huesos de mamut, antiguas esculturas policromadas y otros objetos añadiendo en el suelo textos en su característico texto en letras góticas.	C

2015-6	20 oct 2015 - 29 feb 2016, Sabatini1 Constant - Nueva Babilonia http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/constant-nueva-babilonia	MNCARS y Gemeentemuseum de La Haya (colabora tb la Fundación Constant, según folleto) - Laura Stamps y Doede Hardeman	Constant (Constant Nieuwenhuys) + (Amsterdam 1920 - Utrecht 2005) EU	Uno de los fundadores del grupo CoBrA, aboga por un arte de lúdica creatividad y espontaneidad. Buscó integrar arquitectura, pintura y escultura, en pro de una síntesis de las artes. Con la internacional Situacionista y Guy Debord desarrolla el "urbanismo unitario", teoría que rechaza el utilitarismo de la sociedad de consumo y busca una ciudad dinámica centrada en la libertad y el juego. Las ideas de Constant sobre esa ciudad del futuro y sus habitantes cobran una forma cada vez más definida. Lee una reedición de <i>Homo ludens</i> (1938) del sociólogo Johan Huizinga, y abandona la pintura para dedicarse a crear maquetas de la ciudad nómada del futuro: <i>Nueva Babilonia</i> .	M
2015	27 oct 2015 - 14 mar 2016, Sabatini3 Ignasi Aballí. Sin principio / sin final http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ignasi-aballi	MNCARS - João Fernandes	Ignasi Aballí + (Barcelona 1958) ES	Antológica de últimos 10 años. Fotografías, vídeos, instalaciones, esculturas, pinturas y collages cuestionan el sistema de convenciones de la representación de la obra de arte.	C
2015-6	10 nov 2015 - 21 mar 2016, Sabatini3 Hito Steyerl http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hito-steyerl	MNCARS - João Fernandes	Hito Steyerl - (Múnich 1966) EU	Antológica que muestra muchas de sus obras por primera vez en España. Videoarte crítico sobre el control, la vigilancia y la militarización, la migración, la globalización cultural, el feminismo o la imagen política. Nueva pieza <i>The Tower</i> realizada específicamente para esta exposición.	C
2015-6	17 nov 2015 - 28 feb 2016 / Palacio Velázquez Andrzej Wróblewski Verso / reverso http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/andrzej-wroblewski	Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (Museo de Arte Moderno de Varsovia) y MNCARS - Eric de Chassev y Marta Dziewańska Itinerario: Museo de Arte Moderno de Varsovia (12 feb - 17 mayo 2015)	Andrzej Wróblewski + (Vilna, Lituania [ahora Polonia] 1927-1957) EUEste	A pesar de su corta vida, uno de los artistas polacos más importantes del siglo XX. Esta muestra, la primera retrospectiva fuera de su país.	M
2015-6	1 dic 2015 - 29 feb 2016, Sabatini4 Juan Giral http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/juan-giral	MNCARS -	Juan Giral + (Madrid 1940-2007) ES	Informalista autodidacta en años 50 en España. En Holanda conoció grupo CoBrA, nueva interpretación de la figuración. Referente de Nueva figuración madrileña.	M
2015-6	15 dic 2015 - 21 mar 2016, SabatiniE1 Alexandre Estrela http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/alexandre-estrela	MNCARS - Programa: Fisuras João Fernandes	Alexandre Estrela - (Lisboa 1971) EU	Fisuras Película y video técnicamente logrados que deconstruyen modos convencionales de percepción. <i>Cápsulas de Silencio</i> es un proyecto concebido específicamente para el programa Fisuras, en la 1ª planta del edificio Sabatini. Parte de una investigación del artista en Angola. Los textos del folleto son del artista, inspirado por la figura de Cesare Dante Vacchi.	C
	2016 Total 12 expos (10 ind, 2 colectivas)		2016 Total individuales+colectivas: 223 H / 37 M / 12 ?	2016 Hombres/Mujeres/Otros: 82% / 14% / 4%	

2016	16 marzo - 10 oct 2016, Sabatini3 Ulises Carrión Querido lector. No lea http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ulises-carrión	MNCARS - Guy Schraenen Itinerario: Museo JUMEX, México D.F. (Febrero - Mayo, 2017)	Ulises Carrión + (MX 1941 – Ámsterdam 1989) LAT/INT	Figura clave del arte conceptual mexicano, artista, editor, comisario y teórico de la vanguardia artística internacional posterior a los años 1960s. Interesado por nuevas formas del arte, participó activamente en la mayor parte de los campos artísticos de su tiempo. Cofundador del espacio gestionado por artistas independientes In-Out Center en Ámsterdam, y fundador de la librería-galería dedicada a publicaciones de artistas (1975-1979), que en 1980 se transformó en el archivo <i>Other Books And So</i> .	C
2016	31 marzo - 28 ago 2016 / Palacio de Velázquez Rémy Zaugg Cuestiones de percepción http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/remy-zaugg	MNCARS en coproducción con Museum für Gegenwartskunst Siegen. Con colaboración de: prohelvetia - Javier Hontoria	Rémy Zaugg + (Suiza 1943 –2005) EU	Exploración del lenguaje y la percepción como medio de activación del espectador.	C
2016	6 abril - 15 ago 2016, Sabatini1 Wifredo Lam http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/wifredo-lam-0	Pompidou París, en colaboración con MNCARS y Tate Modern - Catherine David y Manuel Borja-Villel (en Madrid) Itinerario: Pompidou (30 sept 2015 – 15 feb 2016); Tate Modern (14 sept 2016 – 8 ene 2017)	Wifredo Lam + (Cuba 1902 - París 1982) LAT/EU	Iniciador de una pintura mestiza que unía modernismo occidental y símbolos africanos o caribeños.	M
2016	19 abril – 29 ago 2016, Sabatini1 Erlea Maneros Zabala http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/erlea-maneros-zabala	MNCARS - Programa: Fisuras MNCARS - Beatriz Herráez	Erlea Maneros Zabala - (Bilbao, 1977) ES La formación de Erlea Maneros Zabala está vinculada a las escuelas de arte de Glasgow y CalArts en Los Ángeles, ciudad en la que reside actualmente. Su trabajo ha sido expuesto en instituciones como el Museo Experimental El Eco (México D.F.), REDCAT (Los Ángeles), Museo Guggenheim (Bilbao) y Kadist Art Foundation (París).	Punto de partida: obras de la Colección del Museo. Entendiendo el nombre del programa en su sentido más “material”, como una grieta, conecta las salas de dos plantas del edificio Sabatini: la sala 403, en la planta 4ª, dedicada a la exhibición de fondos, con el Espacio 1, en la planta 1ª, destinada a las muestras de carácter temporal. También se presenta una selección de dibujos en tinta sobre papel de la serie <i>Exercises on abstraction</i> (2007-2015). Algunos forman parte de los fondos del Museo y otros han sido realizados entre los años 2014 y 2015.	C

2016	<p>27 abril - 26 sept 2016, Sabatiní3</p> <p>Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953</p> <p>http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/campo-cerrado</p>	<p>MNCARS - M^a Dolores Jiménez Blanco Carrillo de Albornoz</p>	<p>ES Fermín Aguayo, Cesáreo Rodríguez Aguilera, Alberto (Alberto Sánchez Pérez), José Luis Fernández del Amo-Fernández, Manuel Ángeles Ortiz, Antonio Oriol Anguera, Carlos Alevaio, Roberto Arranz, Josep Llorens Arigas, Max Aub, Baldrich, Alfred H. Jr, Barr, Fabio Barracough, Georges Bataille, Willi Baumeister, Luis Moya Blanco, Francisco Boreas, Josep Brangulí, Brassai (Gyula Halász), Jorge Romero Brest, Joan Brossa, Jean Brotaí, Enlío Burgos, Sigfrido Burmann, Francisco de Asís Cabrero, Francisco de Asís Cabrero, Antonio Cima, Antoni Campaña, Pedro Gómez Cantolla, Robert Capa (André Emé Friedmann), Francisco Capulino (Capuleto) , Manolo Caracol, Jean Cassou, Luis Castellanos, Carlos Fernández de Castro, Francesc Català-Roca, Camilo José Cela, Agustí Centelles, Eduardo Chicharro Agüera, Eduardo Chillida, Alexandre Cirió, Juan Eduardo Cirió, Antoni Clavé, Enrique Climent, José Antonio Codoch, Manuel Colmeiro, Víctor M^a Cortezo, Pando Cossío (Francisco Gutiérrez Cossío), Modest Cúbar, Eugenio D'Ors, Carlos Edmund d'Ory, Salvador Dalí, Louis Danz, Alvaro Delgado, Teodoro Delgado, Juan Manuel Díaz-Caneja, José Sanz y Díaz, Paul Eluard, Max Ernst, Elias Feliu, Antonio Fernández, Luis Fernández, Casto Fernández-Shaw, Ángel Ferrant, Carlos Ferreira, Alberto Ferriz, Miguel Fisac, Alberto Baeza Flores, Esteban Francés, Manuel Augusto García Villoias, Sebastia Gasch, Mathias Goeritz, Fernando Fernán Gómez, Julio González, Eugenio Granell, José Guerrero, Josep Guinovart, Alfredo Gutiérrez, Ricardo Gullón, Stanley William Hayter, Joseph Hecht, Enrique Herreros, Jano, Francisco San José, Juan Ismael (Ismael Ernesto González Mora), Vassily Kandinsky, Kindei (Joaquín del Palacio), Paul Klee, Miguel Labordeta, Eloy Laguardia (Eloy Giménez Laguardia), Santiago Lagunas, Hermenegildo Lanz, Otto Lloyd, Baltasar Lobo, Luis Lucía, Urbano Lugo, Daniel Mangrané, Julio Maruri, André Masson, Hermanos Mayo, Rodolick Mead, Jordi Mercadé, Joan Merli, René Métras, Manuel Millares, Ricard Gualt Miracle, Joan Miró, Juan Antonio Morales, José Moreno Villa, Nicolás Muñoz, Josep Narro, Edgar Neville, Francisco Nieva, Cirilo Martínez Novillo, Indalecio Ojanguren, Santiago Ontañón, Godofredo Ortega Muñoz, Carlos Serrano de Ossa, Jorge Oteiza, Modesto López Otero, Pablo Palazuelo, Benjamín Palencia, Juan Miguel Pando Barrero, Isaac Díaz Pardo, Carlos Pascual de Lara, José María Pemán, Francisco Pérez-Dolz, Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso), Jardiel Poncela, Joan Ponç i Bonet, Gio Ponti, Cristóbal Portillo, Gregorio Prieto, Francisco Prieto-Moreno, Pere Pruna, Luis Quintanilla, Julio Ramis Palou, Luis García de la Rasilla, Josep Renau, Dorf Rieker, Ernesto Ripollés, Manuel Rivera, José Robledano, Alfonso D. Rodríguez Castelno, Luis Rosales, Luis Vargas Rosas, Carlos Pérez de Rozas, Fernando García Rozas, Jaime Ruiz, Carlos Sáenz de Tejada, Pascual Bravo Santfeliú, Marqués de Santa María del Villar, Alberto Sartoris, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Luis Sroane, Ramón Gómez de la Serna, Silvano Sernesi, Josep Maria Sert, José Solana (José Gutiérrez Solana), Luis Gutiérrez Soto, Frank Stefan, Tony Stubbing, Suárez del Arbol (Goth), Aurilio Suárez, Antoni Tapies, Juan José Tharrats, Tono, Federico B. Torralba Soriano, Rafael Santos Torroella, Tort, José María Ucelay, José Val del Omar, Adriano del Valle, Antonio Buero Vallejo, Daniel Vázquez Díaz, Ramón Stolz Viciano, José Manaut Vilgijetti, Miguel Villás, Moisés Villalta (Moisés Sammarti Puig), Vicente Viudes, Luis Felipe Vivanco, John Buckland Wright, Martín Santos Yubero, Rafael Zabaleta, José Vela Zanetti, Ignacio Zuboga</p> <p>Batcellis, Manuela Ballester, Victoria Durán, Concha Espina, Lola Flores, Gladys dalla Husbard (1899-1943), Carmen Laforet, Mariuja Mallo (Ana María Gómez González), Carlá Pina, Dely Tejero, Josefa Toña, María Zambrano, Nanda Papini, Plaminia Vigo, Kenedios Varo.</p> <p>+ A.T.C., Compte, Conrado, Sáinz de Tejada, Torres Molina, Mitjans, Moragas, Perpiñá, Sorters, J. Puig-Ferran.</p>	<p>212 (187 H, 15 W, 10 unknown) 89% / 7% / 5%</p> <p>Invocando el espíritu crítico de <i>Campo cerrado</i> (Ciudad de México, 1943), la novela de Max Aub centrada en los años previos a la Guerra Civil, así como las connotaciones de su título, esta exposición revisa la posguerra española a partir de un trabajo de investigación que combina panorámicas generales con casos de estudio, obras conocidas con otras rescatadas del olvido, e incluye piezas de naturalezas muy diversas, en ocasiones inéditas para la historia del arte. El resultado cuestiona tópicos como la escasez e irrelevancia de la actividad cultural o artística durante la década de los cuarenta y esboza una imagen de la época que se resiste a las esquematizaciones.</p> <p>La muestra propone un mapa con varios caminos posibles, que tienen en cuenta las cronologías pero no se someten a la linealidad temporal.</p>	M
2016	<p>5 mayo - 2 oct 2016, Palacio de Cristal</p> <p>Damián Ortega. El cohete y el abismo</p> <p>http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/damian-ortega</p>	<p>MNCARS – no info</p>	<p>Damián Ortega</p> <p>- (México DF 1967) LAT</p>	<p>De la arquitectura, el artista destaca su condición de piel, de frontera que divide el espacio y determina la percepción del mismo.</p>	C
2016	<p>23 sept2016 - 26 feb2017, Palacio de Velázquez</p> <p>Txomin Badiola. Otro Family Plot</p> <p>http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/txomin-badiola</p>	<p>MNCARS - João Fernandes</p>	<p>Txomin Badiola</p> <p>+ (Bilbao 1957) ES</p>	<p>Para Badiola, la forma del arte es siempre una “mala forma” que al tiempo que crea una visión niega un reconocimiento. Ve el problema de la forma tanto modo particular de entender la creación artística como un proceso que incorpora su propia transgresión. El artista controla el dispositivo museográfico, concebido como proceso curatorial que incluye a otros siete artistas de su entorno más inmediato.</p>	C
2016	<p>28 sept 2016 - 13 marzo 2017, E1</p> <p>Tamar Guimarães. La incorrupta</p> <p>http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/tamar-guimaraes</p>	<p>MNCARS - Programa: Fisuras con colaboración de: Danish Arts Foundation - João Fernandes</p>	<p>Tamar Guimarães</p> <p>- (Belo Horizonte, Brasil, 1967) LAT</p>	<p>La película <i>La incorrupta</i> está específicamente concebida para el Programa <i>Fisuras</i>. El guión es un proyecto colectivo. El reparto incluye a actores profesionales y aficionados, y un gran número de voluntarios del equipo del Museo.</p>	C

2016	5 oct 2016 - 9 ene 2017, Sabatini1 Marcel Broodthaers. Una retrospectiva http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/marcel-broodthaers-0	MNCARS y MoMA - Manuel Borja-Villel y Christophe Chérif (Comisario Jefe de Dibujos e Impresiones de The Robert Lehman Foundation, MoMA) Itinerario: MoMA (9 feb - 15 mayo); Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (2017)	Marcel Broodthaers + (belga, 1924-1976) EU	Aproximadamente 300 obras representativas de su práctica artística recorren las múltiples facetas de este artista. Una de las retrospectivas más completas de uno de los artistas más importantes del panorama internacional. Su extraordinaria producción artística durante las décadas de los 60 y 70 ha sido influyente en muchos artistas contemporáneos. Broodthaers se cuestiona la idea de representación y la producción de significado. El artista dio un personal punto de vista al arte pop y conceptual, y creó toda una estructura centrada en la crítica institucional.	M
2016	26 oct 2016 - 13 marzo 2017, Sabatini3 Ficciones y territorios. Arte para pensar la nueva razón del mundo http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ficciones-territorios	MNCARS - Manuel Borja-Villel Cristina Cámara, Beatriz Herráez Lola Hinojosa y Rosario Peiró	INT Armando Andrade Tudela, Ibon Aranberri, Eric Baudelaire, Koenraad Dedobbeleer, Jon Mikel Euba, Patrick Faigenbaum, Harun Farocki & Antje Ehmann, Peter Friedl, Amos Gitai, Rodney Graham, João Maria Gusmão, Federico Guzmán, Hans Haacke, Joaquim Jordà, Adrià Julià, Manolo Laguillo, Roberto Matta Echaurren, Josiah McElheny, Asier Hdezabal, João Moreira, Antoni Muntadas, Pedro Paiva, Jeff Preiss, Jorge Ribalta, Pedro G. Romero, Néstor Sammiguel, Allan Sekula, Andreas Siekmann, Juan Ugalde + Leonor Antunes, Alice Creischer, Moyra Davey, Tacita Dean, Ines Doujak, Patricia Esquivias, Daria Esteva, Dora García, Dominique Gonzalez-Foerster, Zoe Leonard, Dorit Margreiter, María Nordman, Itziar Okariz, Rebecca H. Quayman, María Ruido, Pauline Boudry&Renate Lorenz (queer), Maruch Sántiz Gómez, Alejandra Riera, Hito Steyerl + Mapa Teatro, Taller Popular de Serigrafía	Colección 50 (29 H, 19 M, 2 grupos) 58% / 38% / 4% Obras nacionales e internacionales de la Colección del museo Reina Sofía de entre finales de los 90 y el comienzo del siglo XXI, principalmente adquisiciones recientes. Líneas de investigación: Efectos de la globalización y nuevas configuraciones geopolíticas (Zoe Leonard y Allan Sekula). Lenguajes de la modernidad y sus vínculos con procesos coloniales, lectura crítica de relatos históricos. (Leonor Antunes, Ines Doujak y Adrià Julià). Crisis del Estado-nación y teatralización de la historia: "ficciones políticas" (Ibon Aranberri y Peter Friedl). Gentrificación y transformación de la periferia industrial de ciudades como Barcelona y Madrid (María Ruido, Patrick Faigenbaum y Manolo Laguillo).	C
2016	3 nov 2016 - 16 abr 2017, Palacio de Cristal Lothar Baumgarten. El barco se hunde, el hielo se resquebraja http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/lothar-baumgarten	MNCARS -- no info NO PDF	Lothar Baumgarten + (Alemania 1944) EU	Cuestiona los sistemas de representación occidentales, ligados a la historia del colonialismo y la manera en que (ej. colecciones etnográficas) construyen nuestra percepción de otras culturas. <i>The ship is going under, the ice is breaking through</i> es una pieza sonora de dos horas que genera la ilusión de que lo que se está resquebrajando es la bóveda del Palacio de Cristal.	C
2016	16 nov 2016 - 20 marzo 2017, Sabatini3 Anne-Marie Schneider http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/anne-marie-schneider	MNCARS -- Manuel Borja-Villel (info de CAT) Cat PDF descargable http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/anne_marie.pdf (ensayo de CAT por Jean-François Chevrier)	Anne-Marie Schneider + (Francia 1962)	Primeros dibujos lineales y anti-pictóricos con carga autobiográfica, hasta sus 4 películas y los gouaches de color de los años 90. Enigmáticos personales, en fragmentos recompuestos, en situaciones cotidianas o absurdas. Objetos banales desvelan una violencia más o menos explícita. Dibujos gestuales donde hay fábula, sátira, humor negro. 2010: Anne-Marie Schneider nominada al Prix Marcel Duchamp de l'Association pour la Diffusion Internationale de l'Art français (ADIAF).	C

COLOFÓN

Hemos pasado muchas horas investigando y extrayendo datos de la web del Museo Reina Sofía, buscando evidencia de justicia social, que no encontramos, aunque dimos, por error, con una obra de arte del artista Daniel G. Andújar (2016):

Detalle de la obra digital *Technologies To The People* de Daniel García Andújar, integrada en la web del Museo Reina Sofía.¹⁵⁹



Captura de pantalla de un "error 404" en la web *museoreinasofia.es*, 2017.

Este trabajo de investigación se terminó de escribir en septiembre 2018, utilizando el tipo de letra *Museo Sans*.

¹⁵⁹ <http://www.danielandujar.org/2016/09/19/estos-404-not-found-son-para-enmarcar/>.